

# Aquarelle und Zeichnungen aus Romantik und Biedermeier

## Die Sammlung Hausmann

















HERZOG ANTON ULRICH-MUSEUM BRAUNSCHWEIG

Aquarelle und Zeichnungen aus Romantik und Biedermeier.  
Die Sammlung »Andenken meiner Zeitgenossen« des Bernhard Hausmann (1784–1873)







HERZOG ANTON ULRICH-MUSEUM BRAUNSCHWEIG  
Kunstmuseum des Landes Niedersachsen

Silke Gatenbröcker

# Aquarelle und Zeichnungen aus Romantik und Biedermeier

Die Sammlung »Andenken meiner Zeitgenossen«  
des Bernhard Hausmann (1784–1873)

Braunschweig 2005

Hirmer Verlag München

- Band I Johanna Lessmann, Italienische Majolika, 1979
- Band II Gunter Rudolf Diesinger, Ostasiatische Lackarbeiten, 1990
- Band III Christian von Heusinger, Die Handzeichnungssammlung  
Textband, 1997  
Tafelband I, 1992
- Band IV Ursel Berger – Volker Krahn, Bronzen der Renaissance und des Barock, 1994
- Band V Leonie von Wilckens, Die mittelalterlichen Textilien, 1994
- Band VI Rudolf-Alexander Schütte, Die Kostbarkeiten der Renaissance und des Barock, 1997
- Band VII Wolfgang Leschhorn, Katalog der griechischen Münzen, 1998  
(Sylloge Nummorum Graecorum Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig)
- Band VIII Regine Nahrwold, Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts, 2000
- Band IX Johanna Lessmann – Susanne König-Lein, Wachsarbeiten des 16. bis 20. Jahrhunderts, 2000
- Band X Eva Ströber, Ostasiatika im Herzog Anton Ulrich-Museum, 2002, herausgegeben von Regine Marth
- Band XI Irmgard Müsch, Maleremails des 16. und 17. Jahrhunderts aus Limoges, 2002
- Band XII Rüdiger Klessmann, Die flämischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts, 2003
- Band XIII Sabine Jacob – Susanne König-Lein, Die italienischen Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts, 2004
- Band XIV Silke Gatenbröcker, Aquarelle und Zeichnungen aus Romantik und Biedermeier. Die Sammlung Hausmann, 2005

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

© 2005 Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig  
© 2005 Hirmer Verlag GmbH, München

Umschlagabbildung: Carl Rottmann, Griechische Sängerfahrt, 1834, Aquarell

Redaktion: Silke Gatenbröcker  
Lektorat: Silke Gatenbröcker unter Mitarbeit von Susanne Mädger (Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig)  
Markus Kersting (Hirmer Verlag München)  
Korrekturen: Thomas Döring, Kristin Knebel, Susanne König-Lein  
Studentische Praktikanten: Britta Pasche, Milan Wehnert  
Photographien: Bernd-Peter Keiser, Michael Lindner, Jutta Streitfeller, Abb. 1 © Niedersächsisches Landesmuseum Hannover  
Umschlaggestaltung: agentur spezial, Braunschweig  
Satz: Setzerei Max Vornehm, München  
Lithographie: Repromayer, Reutlingen-Betzingen  
Druck und Bindung: Passavia Druckservice GmbH, Passau

ISBN 3-7774-2505-2

Printed in Germany



## Inhaltsverzeichnis

6	Dank
7	Vorwort
8	Bernhard Hausmann – Fabrikant, Politiker, Kunstliebhaber und Sammler
31	Katalog
239	Farbtafeln
	Anhang
290	Einleitung des Inventarbuches zur Sammlung »Andenken meiner Zeitgenossen«, verfaßt von Bernhard Hausmann
292	Konkordanzlisten der Inventarnummern
296	Verlorene Blätter der Sammlung
299	Abgekürzt zitierte Literatur
312	Register

## Für vielfältige Hinweise, Auskünfte und Hilfen sei besonders gedankt:

Cornelia Aman, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover  
Valentina Anker, Genf  
Alice Arnold, Berlin  
Bettina Baumgärtel, Museum kunst palast Düsseldorf  
S. Bielecki, Stadtbibliothek, Monacensia-Archiv München  
Birgit Bradler, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig  
Sonja Brink, Museum kunst palast Düsseldorf  
Thomas Döring, Herzog Anton Ulrich-Museum  
Braunschweig  
Erika Eschebach, Städtisches Museum Braunschweig  
Barbara Eschenburg, Städtische Galerie im Lenbachhaus  
München  
Ilse Fronhöfer, Braunschweig  
Caroline Gigl, Bayerisches Hauptstaatsarchiv München  
Britta Goldbach, Herzog Anton Ulrich-Museum  
Braunschweig  
Eva-Maria Graf, Stadtarchiv München  
Lotte Grotrian-Steinweg, Braunschweig,  
Knut Grotrian-Steinweg, Braunschweig  
Josef Hackl, Graphische Sammlung Stadtmuseum München  
Barbara Hardtwig, München  
Friedrich Bernhard Hausmann, Bonn  
Verena Herwig, Herzog Anton Ulrich-Museum  
Braunschweig  
Christian von Heusinger, Braunschweig  
Sabine Heym, Bayerische Schlösserverwaltung München  
Hildegard Kaul, Herzog Anton Ulrich-Museum  
Braunschweig  
Kristin Knebel, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig  
Susanne König-Lein, Braunschweig  
Wolfgang Leschhorn, Herzog Anton Ulrich-Museum  
Braunschweig  
Jochen Luckhardt, Herzog Anton Ulrich-Museum  
Braunschweig

Susanne Mädger, Herzog Anton Ulrich-Museum  
Braunschweig  
Oliver Matuschek, Wolfenbüttel  
Karl-Heinz Mehnert, Museum der bildenden Künste Leipzig  
Christiane Pagel, Herzog Anton Ulrich-Museum Braun-  
schweig  
Britta Pasche, Northeim  
Dag-Ernst Petersen, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel  
Robert Jan te Rijdt, Rijksmuseum Amsterdam  
Alheidis von Rohr, ehem. Historisches Museum Hannover  
Bernd Schällicke, ehem. Niedersächsisches Landesmuseum  
Hannover  
Marijn Schapelhouman, Rijksmuseum Amsterdam  
Gisela Scheffler, ehem. Staatliche Graphische Sammlung  
München  
F. Carlo Schmid, Kunsthaus C. G. Boerner Düsseldorf  
Hinrich Sieveking, München  
Marianne Tilch, Heinrich-Heine-Archiv der Stadt Düsseldorf  
Karl Traupe, Braunschweig  
Meinolf Trudzinski, Niedersächsisches Landesmuseum  
Hannover  
Siegfried Wichmann, Starnberg

### Sowie den Mitarbeitern folgender Institutionen:

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel  
Kupferstichkabinett SMB, Berlin  
Prentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam.  
Staatliche Graphische Sammlung München  
Stadtbibliothek Braunschweig  
Stadtarchiv Hannover  
Stadtarchiv München  
Zentralinstitut für Kunstgeschichte München



In der Dauerausstellung des Herzog Anton Ulrich-Museums, das als Kunstmuseum des Landes Niedersachsen Werke von der ägyptischen Zeit bis heute bewahrt, ist die Malerei des 19. Jahrhunderts nicht vertreten. Unser Haus kann jedoch ebenfalls herausragende Kunstwerke aus Romantik und Biedermeier präsentieren – im Kupferstichkabinett. Hier nimmt die Sammlung Hausmann einen besonderen Platz ein, sowohl wegen ihrer Bestände wie auch wegen ihrer Sammlungsgeschichte. Ihre Bedeutung zeigt sich in der Aufnahme in die Liste der nationalen Kulturgüter. Die Sammlung ist als Dauerleihgabe aus privater Hand vor einigen Jahren in das Museum gelangt. Für das damit ausgedrückte Vertrauen möchte ich auch an dieser Stelle den Eigentümern meinen herzlichen Dank sagen. Das Herzog Anton Ulrich-Museum sah es als seine Verpflichtung an, die anvertraute Sammlung der Öffentlichkeit in einem Katalog und in einer gleichzeitigen Ausstellung vorzustellen.

Die Sammlung Hausmann kann als großartiges kunst- und kulturgeschichtliches Dokument der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewertet werden, da sie als besonders qualitativvolles Beispiel für das Sammeln von Kunst im Biedermeier gelten darf. Insbesondere ist die geschlossene Überlieferung hervorzuheben. Es sind nicht nur die Werke vorhanden; auch ihre historische Aufbewahrung (mit Kästen und Montierungen) ist bis heute erhalten geblieben und sogar ergänzende Quellen liegen vor, zu denen Hausmanns Inventarbuch und weitere Schriften gehören.

Zunächst wird jeder Betrachter vom Inhalt der Sammlung begeistert sein, der hier zusammengetragen wurde – oft unmittelbar aus den Ateliers der Künstler. Es sind Beispiele von spätklassizistischer, romantischer und biedermeierlicher Zeichenkunst und Aquarellmalerei. Dabei beschränkte sich Bernhard Hausmann keinesfalls auf Werke aus seinem unmittelbaren Lebensmittelpunkt Hannover, sondern orientierte sich an nationalen und internationalen Kunstströmungen. Er sammelte Werke der Deutschrömer und Nazarener neben Arbeiten der in den Kunstzentren München, Düsseldorf und Holland arbeitenden Meister: die Sammlung entfaltet ein wahrhaftes Kunstspektrum dieser Zeit.

Auch nach Braunschweig hatte Bernhard Hausmann zahlreiche Beziehungen, zunächst verwandtschaftliche und geschäftliche, aber auch solche, die sich durch sein Kunstinter-

esse ergaben. Er bearbeitete unter anderem als Erster die Handzeichnungssammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums.

Da seine Erbgemeinschaft heute teilweise in Braunschweig ansässig ist, lag es nahe, seine Sammlung in unser Museum zu geben. Wesentlich zu diesem Entschluss beigetragen hat sicher auch der Wunsch, den konservatorischen Erhalt und die wissenschaftliche Erschließung der Sammlung für die Zukunft sicherzustellen, was dem Sammler selbst bereits ein besonderes Anliegen war. Als Resultat der Bemühungen ist der vorliegende Band anzusehen, der zudem einen ersten umfangreicheren Beitrag zur bislang noch fehlenden Darstellung Bernhard Hausmanns als eine der herausgehobenen, das kulturelle Leben prägenden Persönlichkeiten Hannovers enthält. Parallel zum Erscheinen des Bandes findet eine Ausstellung mit circa 100 Meisterwerken der Sammlung statt, was sicher auch Bernhard Hausmann sehr begrüßt hätte. Die Öffnung seiner privaten Gemäldesammlung als erster öffentlicher Gemäldegalerie Alter Meister in Hannover und seine Mitwirkung bei der Gründung des Kunstvereins belegen Hausmanns maßgebliche Beiträge zur Popularisierung von Kunst in weiten Bevölkerungskreisen.

Daß die Hausmann'sche Sammlung in Buch und Ausstellung präsentiert werden kann, ist vielfältiger Unterstützung zu verdanken. Für Informationen, Korrekturen und Anregungen ist Dank zu sagen, zunächst der Familie Grottrian-Steinweg, insbesondere Frau Lotte Grottrian-Steinweg, und der Familie Hausmann, dann im eigenen Hause Dr. Thomas Döring, Christiane Pagel, Dr. Kristin Knebel, Dr. Susanne Mädger und Dr. Susanne König-Lein. Die konservatorische Betreuung erfolgt durch Birgit Bradler und Britta Goldbach, Fotos stammen von Bernd-Peter Keiser, Michael Lindner und Jutta Streitfellner. In bewährter Form übernahm der Hirmer-Verlag die Herstellung des Katalogbandes.

Vor allem aber ist die Bearbeiterin des Bestandskataloges hervorzuheben, Dr. Silke Gatenbröcker, die als Leiterin der Gemäldegalerie neben den vielfältigen Aufgaben des täglichen Museumsbetriebes über mehrere Jahre hinweg kontinuierlich mit notwendiger Tiefe diese Präsentation der Sammlung Hausmann zu einem ergebnisreichen Abschluss gebracht hat. Herzlichen Dank!

*Jochen Luckhardt*



## Die Familie Hausmann in Hannover

David Conrad Bernhard Hausmann wurde am 15. Mai 1784 in Hannover als Kind des Martin Bernhard Hausmann d.Ä. (1757–1803) in einer seit Generationen in Hannover ansässigen Familie geboren.<sup>1</sup> Der Vater war Fabrikant, er hatte von seinem Vater die seit 1743 bestehende Gold- und Silberstickereiwarenmanufaktur geerbt. Auch Bernhard d.J. übernahm später die Leitung der Firma, die mit bis zu 60 Angestellten zeitweilig die größte Fabrik Hannovers war.<sup>2</sup> Bernhards Mutter Hedwig Clara war die Tochter von Johann Friedrich Jacobi, des Celler Konsistorialrats und Generalsuperintendenten für das Fürstentum Lüneburg.<sup>3</sup> Sie starb bereits 1796.<sup>4</sup>

Bernhard Hausmann sollte zu einem der bedeutendsten und wohlhabendsten Bürger seiner Heimatstadt werden. Als Oberbaurat sorgte er in reifem Alter für den Bau der ersten Eisenbahn im Königreich Hannover. Er war Vizepräsident der Ständerversammlung, Mitinitiator eines Gewerbevereins und beteiligte sich als Mitglied zahlreicher politischer Gremien an der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung der Stadt.<sup>5</sup> Ebenso nahm er in verschiedenen Vereinen am musikalischen und literarischen Leben der Leinestadt aktiven Anteil und widmete sich intensiv der bildenden Kunst. Als Begründer des Kunstvereins für das Königreich Hannover und als herausragender Sammler soll er im vorliegenden Band näher vorgestellt werden.<sup>6</sup>

## Kindheit und Jugend

Der junge Bernhard Hausmann verbrachte eine behütete Jugend im Haus seiner Eltern in Hannover gemeinsam mit drei Schwestern und zwei Brüdern, von denen der jüngere aber mit nur drei Jahren starb. Zusammen mit dem älteren Bruder Johann Friedrich Ludwig, genannt Fritz, erhielt er seine erste Ausbildung durch Hauslehrer. Neben der Schule hatten beide Brüder ein Handwerk zu erlernen: Bernhard lernte das Buchbinden, Fritz das Tischlern. Bernhard nutzte seine Fähigkeiten sogleich, um sich einen Violinkasten zu bauen, ein früher Hinweis auf seine ausgeprägte Liebe zur Musik und besonders zum Geigenspiel, das er seit 1794 erlernte.<sup>7</sup> Ab 1798 trennten sich die Wege der Brüder: Der seit frühester Jugend den Wissenschaften zugeneigte Fritz<sup>8</sup> besuchte das Collegium Carolinum in Braunschweig, wo er unter anderem Literaturwissenschaft bei Johann Joachim Eschenburg studierte, um später selbst Professor in Göttingen zu werden.<sup>9</sup> Der Ältere überließ damit dem jüngeren Bernhard die spätere Übernahme der elterlichen Fabrik. Zur Vorbereitung darauf absolvierte Bernhard eine Lehre als Kaufmann, seit dem Spätsommer 1798 im Comptoir des Vaters,<sup>10</sup> ab Juli 1800 in einer Tuchfabrik in Aachen, wo er bei

Verwandten seiner Mutter aus der Familie Jacobi wohnte. Das Tagebuch Hausmanns vermittelt bereits in dieser Zeit erste Anzeichen für die künstlerischen Interessen des Jungen, die er zeitlebens neben seiner beruflichen Tätigkeit pflegte. Auf der Reise nach Aachen wurde in Kassel Station gemacht, um die dortige Gemäldegalerie zu besuchen.<sup>11</sup> Im Verlauf seines Lebens sollte dies eine regelmäßige Gewohnheit werden: geschäftliche Reisen wurden immer auch zur Besichtigung von Sammlungen und bald auch zum Erwerb von Kunstwerken genutzt. Schon aus dem Sommer 1799 berichtet er von einer Reise nach Braunschweig, um den dort studierenden Bruder zu einer Tour in den Harz abzuholen. Bernhard zeigte sich von den Ruinen des Regensteins beeindruckt und zeichnete sie,<sup>12</sup> ein weiterer Hinweis auf seine bildkünstlerischen Neigungen, die er jedoch im Unterschied zur Musik später nicht praktisch, sondern als Sammler und Förderer ausleben sollte.

Auch der Geigenunterricht wurde in Aachen intensiv fortgesetzt. Bald durfte Hausmann im Orchester seines Lehrers mitspielen und sogar als Solist auftreten.<sup>13</sup> 1803 wirkte er, da er seit längerem auch eine Gesangsausbildung machte, als Chorsolist in Haydns Oratorium *Die Schöpfung* mit.<sup>14</sup> Ein Besuch bei Cousin George Jacobi in Pempelfort bei Düsseldorf im August 1801 brachte den jungen Bernhard erstmals in engeren Kontakt zur bildenden Kunst. George Jacobi hatte durch die Fürstin Gallitzin in Münster eine umfassende Bildung erhalten, von der nun auch Hausmann profitierte. Er schreibt: »besonders wichtig aber ist mir dieser erste Besuch in Pempelfort durch die Grundlage geworden, welche hier für meine Liebe zu den bildenden Künsten gelegt wurde«. In Georges Bibliothek sah er unter anderem Kupferstiche nach Raffael und Piranesis Veduten Roms. George führte ihn in die damals noch bestehende Düsseldorfer Gemäldegalerie, und deren Direktor Langer lud beide sogar zu einer Abendgesellschaft ein.<sup>15</sup> Um 1802 begegnete Hausmann in Aachen erstmals Sulpiz Boisserée, mit dem er bereits zuvor einen intensiven Briefwechsel gepflegt hatte und nun in ein »recht nahes und freundschaftliches Verhältnis« trat.<sup>16</sup> Bereits im Juni 1803 mußte Hausmann die Rückkehr nach Hannover antreten, da nach der Besetzung Hannovers durch Napoleon die politische Lage für Hannoveraner in anderen Staaten gefährlich wurde. Auf der Rückreise über Köln übernachtete Hausmann bei Sulpiz Boisserée, der ihm einen Paß zum Überqueren des Rheins verschaffte: »wir [...] besahen den damals schrecklich verödeten Dom und mehrere der bedeutendsten Kirchen, deren Verständnis damals indess noch nicht in mir aufgegangen war«.<sup>17</sup>

Im November 1803 starb Hausmanns Vater.<sup>18</sup> Vormund der noch minderjährigen Kinder wurde der Geheime Kanzleisekretär Arenhold, Mitglied des Landes-Deputations-Ausschusses der Hannoverschen Landschaft. Seit 1804 strebte Bernhard Hausmann jedoch immer stärker zur Übernahme



der Geschäfte im elterlichen Unternehmen.<sup>19</sup> Hausmanns Bruder Fritz arbeitete in dieser Zeit als *Kammersekretär* in Braunschweig, wo er gemeinsam mit den Brüdern Grottrian im sogenannten *Redenschen Haus* gegenüber der Martinkirche wohnte.<sup>20</sup>

Bernhard verkehrte inzwischen bereits in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen Hannovers. Die älteste Schwester Marie zählte beispielsweise die Gräfin Adelheid von Hardenberg, eine Hofdame der Königin Louise von Preußen, zu ihren engsten Freundinnen.<sup>21</sup>

### Italienreise und erwachendes Interesse für die bildende Kunst

1804 unternahm Hausmann mit Freunden eine Wanderung in den Harz. Die Besteigung des Brocken schildert er als beeindruckendes Naturerlebnis.<sup>22</sup> Langsam gewannen nun auch umfangreichere, noch weit beschwerlichere Reisepläne Gestalt: Am 4. September 1805 brach Hausmann trotz aller Gefahren durch die politischen Umstände und die damals recht unsicheren Reisewege nach Italien zu einer klassischen Bildungsreise auf.<sup>23</sup> Am 16. September erreichte er Aachen, wo er »durch den Herrn Carl von Clermont [seinen ehemaligen Lehrherren] zu den ersten Kunstankäufen veranlaßt [wurde], 13 guten Blättern nach Raphael, aus dem Cabinet Crozat, die auch den Stamm meiner Raphael-Sammlung bilden.«<sup>24</sup> Bei den Brüdern Boisserée lernte er am 22. September Friedrich Schlegel und dessen Frau kennen und erfuhr von »der angefangenen Sammlung alter Gemälde aus den aufgegebenen Klöstern und verfluchten Kirchen«, die die Brüder Boisserée später berühmt machen sollte.<sup>25</sup> In Straßburg wohnte er bei Eduard Kestner und traf dort auch dessen jüngeren Bruder Hermann wieder.<sup>26</sup> Über die Schweiz ging es nach Mailand und nach Florenz, um endlich am 24. Dezember 1805 Rom, das Ziel der Reise, zu erreichen.<sup>27</sup> Anfang Januar 1806 lernte er bei *Santa Trinità dei Monti* über Kohlrausch, den Arzt der Familie von Humboldt, Carl Friedrich Freiherr von Rumohr kennen,<sup>28</sup> der gemeinsam mit den Brüdern Riepenhausen an der *Piazza alle Quattro Fontane* wohnte. Hausmann schreibt: »... Ich habe dieser Bekanntschaft in jeder Beziehung vieles zu verdanken und bin mit Rumohr, trotz seiner Sonderbarkeiten, Zeit seines Lebens, in einem ungetrübten freundschaftlichen Verhältnisse geblieben.«<sup>29</sup> Rumohr und die Brüder Riepenhausen machten Hausmann auch mit Joseph Anton Koch und Bertel Thorvaldsen bekannt. Gemeinsam mit Rumohr, den Riepenhausens und Ludwig Tieck durchstreifte Hausmann Rom und profitierte von den Kenntnissen dieser hier schon länger ansässigen Künstler.<sup>30</sup> Ausflüge in die Umgebung, in die bei den Künstlern beliebten Orte Tivoli, Olevano und Subiaco, wurden unternommen. Rumohr kümmerte sich auch um Hausmann, als dieser leicht erkrankte. Schließlich reiste man von April bis Mai 1806 gemeinsam nach Neapel.<sup>31</sup> Rumohr, der bei dem Göttinger Universitätsprofessor und Zeichenlehrer Johann Dominik Fiorillo studiert hatte,<sup>32</sup> wird Hausmann mit den



1 Georg Bergmann, Bildnis des Bernhard Hausmann, 1853, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie, Hannover, Inv. VNM 820

Grundlagen der sich gerade entwickelnden modernen Kunstgeschichte vertraut gemacht haben.<sup>33</sup> Rumohrs knapper Bericht über die gemeinsamen Wochen mit Hausmann in Rom hebt dessen besondere musikalische Begabung, vor allem sein Violinespiel hervor und schwärmt von Hausmanns unverbildeten Sinnen für die Kunst, die ihn empfänglich für Rumohrs Unterweisungen in der Malerei gemacht hätten. Auffallend ist nach diesen enthusiastischen Worten, daß Rumohr an dieser Stelle kurz einen gemeinsamen Ausflug mit dem Freund nach Neapel erwähnt, in der eigentlichen Beschreibung der Reise Hausmann jedoch nicht mehr vorkommen läßt.<sup>34</sup>

Zurückgekehrt nach Rom, erhielt Hausmann auch Einladungen des preußischen Staatsministers Wilhelm von Humboldt, der als Gesandter in Rom ein gastfreundliches Haus führte, in dem auch zahlreiche Künstler, Literaten und Gelehrte verkehrten. Auch Rumohr war dort häufiger Gast.

In seinem Tagebuch der italienischen Reise schildert Hausmann ausführlich und Tag für Tag seine Unternehmungen. Neben dem starken Interesse für musikalische Veranstaltungen – Konzerte, aber auch die opulenten musikalischen Messen gehörten beinahe täglich zu seinem Programm – widmete er sich vor allem der bildenden Kunst. Ganz dem Geist der Zeit folgend, äußerte er sich begeistert, ja geradezu enthusiastisch vor allem über die Kunst Raffaels. Schon am dritten Tag nach seiner Ankunft in Rom besuchte er die *Stanzen* im Vatikan: »mit R[iepenhausen] in den Vatikan [...] ins größte Heiligtum der Malerei, die Loggien und Stanzen des Raffaels, wo ich meine mir gemachte Vorstellung aufs Höch-





2 Bernhard Hausmann, Inventarbuch der Sammlung Andenken meiner Zeitgenossen, Eintragung über die Begegnung Hausmanns mit Rumohr in Rom, HAUM, Dauerleihgabe aus Privatbesitz

ste übertroffen fand. [...] Alle diese Gemälde des Raffael haben einen so unglaublichen fast geheimnisvoll anziehenden Reiz gleich beim ersten Anblick, daß man sich gar nicht von ihnen wieder trennen kann.<sup>35</sup>

Am 24. Mai 1806 trat Hausmann die Heimreise an. Über Florenz und Siena ging es nach Paris, wo Hausmann das Musée Napoléon besichtigte.<sup>36</sup> Am 9. Oktober 1806 kam er in Hannover an und war sofort wieder in das gesellschaftliche Leben eingebunden. Vor allem am Musikleben nahm er teil und wurde unter anderem Mitglied eines Quartetts, das beim Grafen Schwichelt musizierte, einem der wohlhabendsten Adligen Hannovers. Von ihm konnte er 1810 eine Amati-Violine erwerben.<sup>37</sup> 1807 wurde Hausmann, obwohl er nicht studiert hatte, mit der Fürsprache des mit ihm väterlich befreundeten königlichen Leibarztes Stieglitz in die literarische Gesellschaft *Musaeum* aufgenommen. Im Herbst des Jahres lernte er in Braunschweig, wo sein Bruder Fritz lebte, Baurat Peter Josef Krahe kennen.<sup>38</sup>

### Familiengründung, Firmenleitung und öffentliches Leben in Hannover

Am 5. April 1809 heiratete Bernhard Hausmann Friederike von Warendorf.<sup>39</sup> Das Ehepaar hatte vier Söhne und eine Tochter: Johann Bernhard (1811–1864) stieg in die Geschäfte seines Vaters ein und wurde Hoffabrikant in Lübeck. Er hatte vier Kinder. Sophie Auguste (geb. 1812) heiratete den Arzt Georg Hartmann und hatte zwei Kinder. Carl Georg (1814–1860) wurde als Cellist, Komponist und Dirigent in London bekannt. Er überlebte seinen Vater nicht und hinterließ, da er unverheiratet war, auch keine Enkel. Carl Johannes (1818–1848) starb bereits im Alter von 30 Jahren, kurz nach seiner Hochzeit mit Ida Kutzbach, einer Adoptivtochter des Braunschweiger Bankiers Friedrich Löbbecke. Nur drei Tage nach der Geburt seiner ersten Tochter Auguste Friederike Caroline Amalie, genannt Mally, erlag er vermutlich einer

Lungenentzündung, die er sich beim Dienst im Wachbataillon der Hannoveraner Bürgerwehr im Revolutionsjahr zugezogen hatte.<sup>40</sup> Mally heiratete 1869 den Militärarzt Rudolph Blasius, einen Sohn des Braunschweiger Museumsdirektors und Naturforschers Johann Heinrich Blasius. Dadurch entstand ein Verwandtschaftsverhältnis Hausmanns zu dem Museumsleiter, mit dem dieser später auch im Museumsbereich zusammenarbeitete.

Hausmanns jüngster, spätgeborener Sohn, Wilhelm August Julius Maria (1826–1835) starb bereits als Neunjähriger. 1864 verlor Hausmann seine Frau Friederike und den Sohn Bernhard. Einzig die Tochter Sophie Auguste überlebte ihren Vater. Bei seinem Tod hatte Hausmann sieben Enkel, auf die sich die heutigen Erben der Sammlung zurückführen.

Mit April des Jahres 1809 übernahm Hausmann die Leitung der Goldstickerei-Fabrik »auf eigene Rechnung«, nachdem die Geschwister aus dem väterlichen Erbe entschädigt worden waren,<sup>41</sup> und betrieb außerdem einen Tuchhandel. Die Goldwirkerei stellte den Schmuck für die Hofbekleidung und die Militäruniformen her und erlebte daher in der Napoleonischen Zeit einen wirtschaftlichen Aufschwung. Hausmann berichtet beispielsweise von der durch Baumeister Krahe vermittelten Ausrüstung der Uniformen des achten Westfälischen Infanterie-Regiments und des ersten Husaren-Regiments durch seine Firma. Die Truppen waren dem Braunschweiger Schloß zugeordnet, dessen Ausstattung Krahe leitete.<sup>42</sup>

Am 14. Februar 1814 machte Hausmann die persönliche Bekanntschaft mit dem Vizekönig von Hannover, Herzog Adolph Friedrich von Cambridge, in dessen Violin-Quartett er mitspielen durfte. Hausmann gelang es, die auch dem Erfolg seiner Firma förderliche Gunst des Herzogs zu erwerben und wurde wenig später zum Hoflieferanten ernannt.<sup>43</sup> Nebenher pflegte Hausmann weiterhin seine privaten musischen Interessen. Er vermehrte seine Kunstsammlungen und setzte sich mit der Gründung des Kunstvereins für die zeitgenössische Kunst in Hannover ein. Auch dabei war ihm das Wohlwollen des Vizekönigs von Nutzen. In seinem Haus veranstaltete Hausmann private Konzerte und er spielte selbst im Quartett mit Joseph Joachim, dem berühmtesten Geiger und Komponisten Hannovers.

Dies ist umso bemerkenswerter angesichts der enormen Aktivitäten, die Hausmann im politischen Leben seiner Heimatstadt entwickelte. Ab etwa 1830 nahm er in einem fast schwindelerregenden Tempo immer neue Ämter an, die nur mit größter Arbeitsdisziplin bewältigt worden sein können.<sup>44</sup> 1821 bis 1828 und 1835 bis 1844 war er Vizewortführer und später Wortführer des aus zwölf Abgesandten der hannoverschen Distrikte bestehenden *Bürgervorsteherkollegiums zum Wohle der Stadt Hannover*.<sup>45</sup> Hausmann war damit unmittelbar in die Auseinandersetzungen um das von König Ernst August kurz nach seinem Regierungsantritt 1837 außer Kraft gesetzte Staatsgrundgesetz involviert. Obwohl eine grundsätzlich konservative, königstreue Haltung zu erkennen ist, bemühte er sich doch um diplomatische Vermittlung zum Wohle der Stadt.<sup>46</sup> Hausmanns politisches Engagement ging



jedoch noch weiter. Er schreibt: »Meine bisherige vielfache Beteiligung bei den Angelegenheiten der hiesigen Stadt hatte mir eine Vorliebe für die öffentlichen Angelegenheiten überhaupt beigebracht.«<sup>47</sup> 1829 bis 1832, 1833 bis 1846 und 1855 bis 1857 ließ er sich daher in die zweite Kammer der Hannoverschen Ständeversammlung wählen,<sup>48</sup> 1849 bis 1855 war er sogar Vizepräsident der ersten Kammer.<sup>49</sup> Hausmann wirkte dabei unter anderem an der Gründung der deutschen Zollunion mit. 1833 wurde er zum Deputierten der Stadt Hannover in den Landtag gewählt.<sup>50</sup> Zudem war er Mitinitiator des 1833 gegründeten Gewerbevereins, in dessen Direktorium er seit 1834 saß.<sup>51</sup> Bis 1870 arbeitete er in der Kommission für die 1831 gegründete *Polytechnische und Höhere Gewerbeschule* mit.<sup>52</sup> Seit 1833 war Hausmann außerdem Protokollführer der Münzkommission für Hannover,<sup>53</sup> und 1835 begründete er den *Historischen Verein für Niedersachsen* mit.<sup>54</sup>

1837 begann für Hausmann neben der Führung seines Unternehmens ein weiterer bedeutender Karriereabschnitt als Mitglied der Kommission zum Eisenbahnbau in Hannover.<sup>55</sup> 1843 wurde er Mitglied der Eisenbahndirektion und widmete seitdem offenbar den überwiegenden Teil seiner Zeit dieser Aufgabe. So reiste er beispielsweise mehrfach nach England, um sich dort über den Bahnbetrieb zu informieren. Er brachte Pläne des Bahnhofes von Derby mit, die als Planungsgrundlage für den Bahnhof in Hannover dienten. Zahlreiche Reisen führten Hausmann in Angelegenheiten der Eisenbahn durch ganz Deutschland, und er war einer derjenigen, die an der Realisierung des Eisenbahnbaus den größten praktischen Anteil hatten. 1845 folgte die Ernennung zum Baurat, 1852 zum Oberbaurat;<sup>56</sup> noch im gleichen Jahr trat er jedoch vom Staatsdienst zurück.<sup>57</sup> Hausmann gewann mit seiner Arbeit für die Hannoversche Staatseisenbahn auch die Gunst des Königs zurück, die er im Verfassungskrieg verloren hatte, und erhielt 1848 den Guelphenorden.<sup>58</sup>

Trotz all dieses Erfolgs darf nicht übersehen werden, daß Hausmann als Textilfabrikant nicht zum Stadtpatriziat, den »hübschen« Familien zählte. Als sein Sohn Carl 1847 die Tochter des Braunschweiger Bankiers Friedrich Löffbecke heiraten wollte, bat er den Vater, die Tuchhandelsgesellschaft zu verkaufen, da dies für den Schwiegersohn eines Bankiers nicht standesgemäß sei.<sup>59</sup> Seine Lebenserinnerungen enthalten immer wieder Bemerkungen darüber, wie schwer für ihn der Zugang zum Hof war. Es ist denkbar, daß Hausmann mit dem Aufbau der bedeutendsten Kunstsammlung Hannovers auch seine gesellschaftliche Stellung verbessern wollte.

Bernhard Hausmann wurde auf dem Hannoveraner Friedhof Engesohde neben anderen Persönlichkeiten der Stadtgeschichte bestattet.<sup>60</sup> Mit der bildenden Kunst beschäftigte er sich zeitlebens neben vielen politischen, ökonomischen, gesellschaftlichen und sozialen Aufgaben. Dennoch dehnte er seine Kunstliehaberei auf drei verschiedene Gebiete aus. Er war Sammler alter Kunst im allgemeinen Sinn, wie es in Deutschland viele gab. Im Bereich der Altmeistergraphik gehörte er zu den kenntnisreichsten Connaisseurs seiner Zeit. Hier lieferte er sogar wissenschaftliche Beiträge, die bis

heute relevant sind.<sup>61</sup> Aus dem intensiven Bemühen um ästhetische und kunstwissenschaftliche Bildung erwuchs schließlich die Aufgeschlossenheit für die Kunst seiner eigenen Zeit. Er förderte diese als maßgebliche Persönlichkeit im Kunstverein Hannover im öffentlichen Rahmen. Im Zusammenhang damit schuf er mit seiner privaten Sammlung zeitgenössischer Aquarelle und Zeichnungen ein bedeutendes kulturelles Zeugnis der Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dem sich der vorliegende Band widmet.<sup>62</sup>

## Hausmann als Sammler alter Kunst

Im Jahr 1811 reifte bei Hausmann der Gedanke, eine eigene Gemäldesammlung anzulegen. Der Anstoß dazu ging einerseits von der Übernahme einiger Kunstwerke seines Vorfahren Werner Bernhard Hausmann aus. Andererseits spielte die Anregung des Hannoveraner Kupferstechers Giere, der die Gemäldesammlung des Feldmarschalls Graf Johann von Wallmoden-Gimborn betreute, eine Rolle. Er stellte Hausmann finanzielle Gewinne durch den Handel mit Ölbildern in Aussicht.<sup>63</sup> Als sich 1812 die Gelegenheit zum »Ankauf eines kleinen aus Hamburg herstammenden Gemälde-Cabinets«<sup>64</sup> niederländischer Werke des 17. Jahrhunderts bot, beschloß er, nun systematisch eine eigene Sammlung aufzubauen.<sup>65</sup> Hausmann kam über das Sammeln in Kontakt mit dem Grafen Brabeck, der auf Schloß Söder eine weithin bekannte Gemäldesammlung besaß, und besuchte häufig die Sammlung des Grafen Wallmoden in Hannover. Auch die Bekanntschaft mit Sammlern und Künstlern in Braunschweig, wo Hausmanns Bruder bis zum Antritt seiner Professur in Göttingen 1811 arbeitete, und wo Hausmann als Firmeninhaber auf der jährlichen Messe ausstellte, entfachte seinen Sammeleifer. Er kannte die bedeutenden Gemäldesammlungen des Rates Hollandt und des Oberjägermeisters von Sierstorpf und stand mit dem Hofkupferstecher Karl Wilhelm Schenk und dem Hofmaler und Galerieinspektor Anton Weitsch im Kontakt. Freundschaft verband ihn mit dem Lackmanufakturbesitzer Stobwasser und dem Architekten Krahe.<sup>66</sup> Unter anderem kaufte Hausmann auch Werke aus der Galerie der Braunschweiger Herzöge aus dem 1811 abgebrochenen Schloß Salzdahlum.<sup>67</sup>

1816 nahm Hausmann an der Auktion der Kunstsammlung des Grafen von Beroldingen in Hildesheim teil,<sup>68</sup> später sollten noch viele umfangreiche Ankäufe aus großen Sammlungsversteigerungen folgen. 1818 reiste der Sammler zum ersten Mal nach Holland; er besuchte Groningen und zeigte sich enttäuscht, daß er dort keine Gemälde zum Kauf fand.<sup>69</sup> Die Versteigerung der Gemäldesammlung der Grafen Wallmoden im September 1818 gab Hausmann jedoch die Gelegenheit zu einer umfangreichen Erweiterung seiner Sammlung.<sup>70</sup> Wallmoden war ein natürlicher Sohn Georgs II. und besaß in seinem im Georgengarten liegenden Schloß die damals bedeutendste Gemäldegalerie und Antikensammlung der Region. Bei seinen Ankäufen hatte er sich von Johann Joachim Winckelmann beraten lassen.<sup>71</sup>



Hausmann kaufte auch in Kommission, unter anderem für das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt. Als Kaufmann nutzte er seine Kenntnisse auch bei anderen Gelegenheiten. So verkaufte er beispielsweise die berühmte Sammlung geschnittener Steine des Braunschweiger Hofarztes Brückmann an den Fürsten zu Bückeberg, für den er auch in der Folge noch als Kunstagent tätig war.<sup>72</sup> Hausmann besuchte zahlreiche Auktionen bekannter Sammlungen und vergrößerte so mit raschen Schritten seine Sammlung von Gemälden alter Meister, bis sie zur größten in Hannover angewachsen war. Im November 1819 richtete er in seinem Haus eine eigene Gemädegalerie ein, deren Räume bald zu eng wurden. 1822 bis 1827 wurde daher ein zusätzliches Stockwerk auf das Hausmannsche Haus am Holzmarkt in Hannover gesetzt, in dem die Gemädegalerie sich ausdehnen konnte.<sup>73</sup> Mit einem festlichen Konzert wurde sie 1829 für das Publikum offiziell zugänglich gemacht.<sup>74</sup> Ein seit 1828 geführtes Besucherbuch zeugt jedoch davon, daß die Sammlung auch zuvor schon eine der Sehenswürdigkeiten der Stadt war, die Gäste aus aller Welt besichtigten.<sup>75</sup> Bewunderung fand der sogenannte *Altdeutsche Saal* mit Dekorationen im Stil Dürers.<sup>76</sup> Der 1831 von Hausmann verfaßte Katalog<sup>77</sup> vermittelt einen Eindruck der bis dahin entstandenen Sammlung: Wie bei den geschilderten Erwerbungen nicht anders zu erwarten, hatte sie den Charakter einer deutschen Barockgalerie. Neben italienischen Meistern von der Renaissance bis zu Canaletto bildeten niederländische Werke des 17. Jahrhunderts, Altniederländer sowie Werke deutscher Meister von der Dürerzeit bis in das späte 17. Jahrhundert die Schwerpunkte. Hausmann führt jedoch als Zweck seiner Sammlung nicht persönliche Interessen oder Aspekte der Repräsentation an, sondern äußert die Absicht, damit zur ästhetischen Bildung der Hannoveraner Künstler und Dilettanten beizutragen, denen bis dahin keine Galerie zum Studium offen stand. Die unterschiedlichen Qualitäten, die sich in seiner Sammlung mischten, seien dabei vorteilhaft, da positive und negative Beispiele in pädagogischer Absicht nebeneinander vorgeführt werden könnten.<sup>78</sup> Folgerichtig sorgte Hausmann Jahrzehnte später mit dem geschlossenen Verkauf seiner Sammlung 1857 an den König Georg V. von Hannover dafür, daß diese nach seinem Tod nicht durch Auktion zerteilt würde.<sup>79</sup>

1819 erhielt Hausmann von seinem Bruder Fritz die *Kleine Passion* von Albrecht Dürer, die dieser als Geschenk von einer Romreise mitbrachte.<sup>80</sup> Weitere Erwerbungen von Altmeistergraphik, vor allem Dürers, sollten stets einen Schwerpunkt in Hausmanns Kunstsammlungen bilden.<sup>81</sup> Er baute in diesem Zusammenhang einen lebhaften Kontakt zu dem Hamburger Händler und Sammler Georg Harzen auf<sup>82</sup> und vertiefte sich mehr und mehr auch in die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Dürer und der Altmeisterzeichnung. Nachdem 1861 seine Abhandlung über Dürer erschienen war,<sup>83</sup> bearbeitete er zwischen 1866 und 1870 die Sammlung der Zeichnungen Alter Meister im Braunschweiger *Herzoglichen Museum* und stellte auf Bitten von dessen Direktor Johann Heinrich Blasius, dem Schwiegervater seines

Sohnes Carl, ein Verzeichnis der wichtigsten Blätter zusammen.<sup>84</sup> Auch mit den Graphikbeständen der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel beschäftigte er sich intensiv, wie ein umfangreicher Briefwechsel mit dem Bibliotheksdirektor Bethmann von 1855 bis 1870 belegt.<sup>85</sup> Unter anderem »restaurierte« er die *Ehrenpforte* von Dürer und löste dessen *Apokalypse* von ihren alten, unzureichenden Unterlagen ab, bei denen, wie Hausmann schreibt »der Kleister welcher stellenweise bis zu einem Messerrücken dick aufgetragen war, [...] den Würmern eine angenehme Speise dargeboten [hatte].« Insgesamt legte Hausmann schlußendlich die gesamte Wolfenbütteler Dürersammlung neu auf, nicht ohne zu betonen, damit eine Wertsteigerung der Sammlung erreicht zu haben.<sup>86</sup> Hausmann konnte sich als echter Sammler aber auch nicht enthalten, die Wolfenbütteler Bestände zum gegenseitigen Tausch von Doubletten zu nutzen. Sein Spezialistentum zeigt sich hier beispielsweise, wenn er eine *Kleine Passion* Dürers aus Wolfenbüttel erbittet, da deren Blätter einen breiteren Rand aufweisen, als seine eigene Serie. Er beriet den Wolfenbütteler Bibliotheksdirektor auch in Fragen eines sachgerechten Besitzstempels für die Objekte und hinsichtlich der Aufbewahrung der Blätter, beispielsweise der großen, auf Leinwand montierten *Ehrenpforte*.

## Die Sammlung Andenken meiner Zeitgenossen

Beinah 50jährig entschloß sich Hausmann dann zum Aufbau einer weiteren Sammlung, die diesmal der zeitgenössischen Kunst gewidmet sein sollte. Im Zusammenhang mit dem 1832 unter seiner maßgeblichen Beteiligung gegründeten Kunstverein für das Königreich Hannover<sup>87</sup> entstand ab 1833 seine im vorliegenden Band bearbeitete Sammlung *Andenken meiner Zeitgenossen*, bei der er sich ausschließlich auf Zeichnungen und Aquarelle beschränkte.

Den Grundstock bildeten wenige Arbeiten, die er in der Vorrede seines zur Sammlung gehörenden Inventarbuches nennt. In wenigen Jahren stellte er durch das intensive Zusammentragen weiterer Arbeiten von lebenden Künstlern eine umfangreiche Kollektion zusammen. Der erste Sammlungskasten, den er zur Aufbewahrung seiner Blätter anschaffte, trägt das Datum 1833, weitere Kästen sollten bis 1843 folgen. Zwischen 1833 und 1839 gelangten in jedem Jahr rund zehn bis zwanzig Werke in die Sammlung. Später waren es oft nicht mehr als drei bis vier Arbeiten pro Jahr.

Das Interesse für die aktuelle Kunst seiner Zeit war in Hausmann vermutlich schon früher geweckt worden. 1819 unternahm er beispielsweise eine Reise nach Dresden zur Besichtigung der Kunstsammlungen und traf dort Ludwig Tieck, den er in Rom kennengelernt hatte, wieder. Die Reise führte über Leipzig, wo Hausmann auch die Sammlung Graf Speck von Sternburgs besichtigte, die, neben ihren Beständen alter Kunst, zu den besten Sammlungen neuer Meister gehörte.<sup>88</sup> 1827 besuchte Hausmann Tieck erneut in Dresden.<sup>89</sup> Schon 1822 traf er seinen während der Lehrzeit in Aachen gewonnenen Freund Sulpiz Boisserée bei einem Zwi-



schenaufenthalt in Stuttgart, den er auf dem Weg zur Kur in die Schweiz einlegte.<sup>90</sup> Im gleichen Jahr sah er auch seinen Reisegefährten aus Rom, Carl Friedrich von Rumohr wieder, der ihn auf der Rückkehr aus Italien in Hannover besuchte.<sup>91</sup> 1824 machte Hausmann seinerseits auf einer Reise nach Lübeck einen Abstecher auf Rumohrs Gut Rothenhausen in Holstein.<sup>92</sup>

Im Jahr 1827 richtete sich Hausmanns Interesse erstmals deutlich erkennbar auf den Erwerb von zeitgenössischer Kunst: Er kaufte den in unmittelbarer Nähe für ihn erreichbaren Nachlaß des Hildesheimer Zeichners Christoph Heinrich Kniep, der durch seine Zusammenarbeit mit Goethe in Italien bekannt geworden war.<sup>93</sup>

Aus der Einleitung des Sammlungsinventars geht hervor, daß die Nummern 1–5 den zufällig zusammengekommenen, ältesten Grundstock der Sammlung bildeten, auf dem Hausmann ab 1833 systematisch aufbaute. Es waren dies eine Zeichnung von Carl Friedrich von Rumohr, der Hausmann beim Besuch 1822 in Hannover eine Zeichnung schenkte, außerdem zwei Blätter des Hildesheimers Franz Joseph Leopold, der die Zeichenklasse der Hannoveraner Gewerbeschule leitete, sowie eine aus Knieps Nachlaß ausgewählte Zeichnung und schließlich ein Blatt des Göttinger Zeichenprofessors Carl Oesterley, mit dem Hausmann im Kunstverein zusammenarbeitete, wie er schreibt. Dieses letzte Blatt scheint die Initialzündung für die Anlage der Sammlung gegeben zu haben. Laut Hausmann erhielt er es von Oesterley nach der ersten Kunstvereinsausstellung aus Dank für einen dort abgeschlossenen Gemäldeverkauf. Dies sollte in der Folgezeit eines der typischen Erwerbungsmuster beim Aufbau der Sammlung werden.

1833 setzte Hausmann mit zwei Ankäufen, die Christian Riepenhausen in seinem Auftrag in Rom tätigte, zu einem größeren Wurf an, als es die ersten fünf Blätter noch vermuten ließen. Er erhielt eine Zeichnung von Johann Christian Reinhart (Nr. 6) sowie eine Entwurfszeichnung zum *Raub der Deianeira* von Joseph Anton Koch (Nr. 7). Mit Hilfe des befreundeten Münchner Künstlers Domenico Quaglio d.J. erwarb er bereits im selben und im folgenden Jahr teils als Geschenke, teils als Ankäufe von diesem die Nummern 8–24, 90 und 93. Er nannte zudem nun bereits Kochs Zeichnung zu Dantes *Göttlicher Komödie* (Nr. 8) und Michael Nehers Federstudie (Nr. 14) sein eigen. Doch kamen nun neben Werken der Deutschrömer auch zahlreiche bedeutende Arbeiten von Münchner Künstlern hinzu. Zu den ersten Blättern dieser Gruppe gehören die Skizzen von Johann Georg von Dillis (Nr. 10) und Jacob Dorner (Nr. 11) sowie eine Zeichnung von Johann Adam Klein (Nr. 16) und die Studie von Max Joseph Wagenbauer (Nr. 17). Natürlich waren auch Blätter von Lorenzo Quaglio (Nr. 15) und von Domenico Quaglio selbst (Nr. 22, 23) dabei. Je eine Arbeit der Münchner Schlachtenmaler Heideck und Adam (Nr. 18, 19) bereicherten die Sammlung bereits jetzt. Schließlich gehören in diese erste Gruppe noch die von Quaglio beschafften Arbeiten von Ludwig Emil Grimm (Nr. 20), Peter von Cornelius (Nr. 21) und die *Palermo*-Skizze von Carl Rottmann (Nr. 24). Mit dieser Zusammenstel-

lung war bereits eine wesentliche Weichenstellung für die zukünftige Sammlung gegeben.

Ein Schwerpunkt in Hausmanns Sammlungstätigkeit blieben Arbeiten von deutschen Künstlern in Rom. Von Joseph Anton Koch erwarb er noch zwei weitere Blätter (Nr. 57, 58), zu denen sich Werke von Friedrich Preller (Nr. 29, 30), Bonaventura Genelli (Nr. 36) und Julius Schnorr von Carolsfeld (Nr. 226) gesellten. 1836 gelang Hausmanns ältestem Sohn Johann Bernhard während eines Besuchs in Rom der Ankauf von Friedrich Overbecks Zeichnung *Himmelfahrt des Elias* (Nr. 126), die der Sammler enthusiastisch als »künstlerisch vollendetste« in seinem Bestand bezeichnete.

Die zahlenmäßig bedeutendste Gruppe wurde schließlich die der Münchner Künstler. Sowohl die Landschaftsmaler als auch die Hofkünstler unter Ludwig I. im allgemeinen scheinen eine besondere Vorliebe Hausmanns gewesen zu sein.<sup>94</sup> Von Albrecht Adam und den Brüdern Quaglio konnte er ganze Werkgruppen zusammentragen. Dies gilt auch für Ludwig Schwanthaler und Wilhelm Lindenschmit, deren umfangreiche Tätigkeit für die Dekoration der Münchner Neubauten unter Ludwig I. in Hausmanns Sammlung mit vielen Skizzen, Entwürfen und aquarellierten Modelli repräsentiert ist. Besondere Höhepunkte stellen in diesem Bereich die Arbeiten von Leo von Klenze und Peter von Hess (Nr. 204 a, b) sowie sechs bedeutende Arbeiten von Carl Rottmann dar.

Gerade die Landschaftsmalerei Münchner und süddeutscher Künstler ist besonders reich vertreten. Sowohl südliche Ansichten, beispielsweise das bedeutende Aquarell *Bei Massa* von Ernst Fries (Nr. 195) oder auch eines der damals sehr gesuchten Aquarelle Wilhelm Gails, das eine spanische Ansicht, den *Myrtenhof der Alhambra*, zeigt (Nr. 80), sind hier hervorzuheben. Besonders groß ist jedoch die Gruppe von Landschaften der Alpenregion, also der näheren und fernen heimatlichen Umgebung der Münchner Landschaftsmaler. Johann Georg von Dillis (Nr. 10), Jacob Dorner (Nr. 11, 27, 153, 286) und Maximilian Wagenbauer (Nr. 17) sind drei der wichtigsten Begründer einer neuen Landschaftsdarstellung. In ihren Arbeiten bleibt jedoch das Studium der alten Meister noch deutlich erkennbar, das die genannten Künstler aufgrund ihrer Tätigkeit als Galeriesverwalter intensiv betrieben hatten. Mit Heinrich Bürkel (Nr. 44, 45), Ernst Kaiser (Nr. 83, 148, 188, 194), Heinrich Crola (Nr. 27, 84), Carl August Lebschée (Nr. 277), Ernst Schleich (Nr. 239), Louis Gurlitt (Nr. 182), Christian Morgenstern (Nr. 25) und Carl Scheuchzer (Nr. 288) entwickelt sich daraus eine neue, stärker auf das unmittelbare Naturvorbild ausgerichtete Landschaftsauffassung. Sie ist an den Erfolg beim bürgerlichen Publikum gekoppelt, der seinerseits vor allem durch die überall neu entstehenden Kunstvereine befördert wurde.<sup>95</sup> Besonders Bürkel, der im Münchner Kunstverein eine wichtige Vermittlerrolle zwischen Vereinsführung und Künstlerschaft hatte und in dieser Eigenschaft auch direkten Kontakt zu Bernhard Hausmann als Sekretär des befreundeten Hannoveraner Kunstvereins unterhielt, steht hier allen voran.<sup>96</sup>

In einen ähnlichen Zusammenhang gehören auch die Arbeiten zahlreicher Spezialisten. Hausmanns Sammlung enthält



beispielsweise eine größere Gruppe schöner Beispiele der Münchner Architekturmalerei von den Brüdern Quaglio (Nr. 22, 23, 32, 74, 89, 186), von August von Bayer (Nr. 90–92), Albert Emil Kirchner (Nr. 276, 304) und Michael Neher (Nr. 193), die sich beim bürgerlichen Publikum ebenso wie am Hof größter Beliebtheit erfreuten.

1838 lernte Hausmann die Münchner Künstler in ihrer Stadt kennen.<sup>97</sup> Hausmann hatte seinen Sohn Carl zur Ausbildung nach München gebracht und blieb hier von August bis Oktober.<sup>98</sup> Er besuchte das Atelier Heinrich Heinleins, traf mit Christian Holm zusammen und vor allem verkehrte er im Hause und Atelier Leo von Klenzes. Der Hofbaumeister, der gelegentlich auch als Maler arbeitete, hatte eine große Sammlung von Werken seiner Kollegen zusammengetragen, die er Hausmann zeigte,<sup>99</sup> Hausmann konnte mit ihm Blätter tauschen (Nr. 213–215) und andere erwerben (Nr. 204, 198–201, 205 a, b, 206–208, 210–221). Dies trug zur Vielfältigkeit und Bereicherung seiner Sammlung mit bedeutenden Blättern erheblich bei.

Schon 1836 konnte Hausmann eine Geschäftsreise nach Den Haag zum Erwerb von zehn Blättern verschiedener niederländischer Meister bei der renommierten Kunsthandlung van Raden Et Weimar nutzen (Nr. 113–122).<sup>100</sup> Dies verlieh der Sammlung eine zusätzliche, in damaligen vergleichbaren Privatsammlungen sonst nicht vorkommende Facette, die von Hausmann ganz bewußt systematisch ausgebaut wurde. Die Blätter von Hendrik ten Cate (Nr. 113), Jacobus Theodorus Abels (Nr. 114), Hendrikus van de Sande Bakhuyzen (Nr. 116), Jan Hendrik van de Laar (118), Bartholomeus Johannes van Hove (119) und Andreas Schelfhout (120–122, nicht erhalten) stellen bereits eine vielseitige Auswahl damals führender niederländischer Meister dar und zeigen Aspekte verschiedener Landschaftsfächer, des Tierstücks und des Genres. Später kamen noch weitere Arbeiten Schelfhouts hinzu, aber auch Seestücke von Vater und Sohn Schotel, Tierstücke von Jacobus van Os und Landschaften von Jacobus Josef Eeckhout.

Bei dem Besuch in Holland muß Hausmann auch den Kontakt zu Christiaan Julius Lodewyck Portman hergestellt haben, von dem er sogleich eine Figurenstudie als erstes Geschenk erhielt (Nr. 39). Portman wurde zu einem wichtigen Vermittler holländischer Werke für die Ausstellungen des Hannoveraner Kunstvereins.<sup>101</sup> Später schenkte der Künstler Hausmann zwei weitere eigene Arbeiten (Nr. 161, 230) und vermittelte ihm 1837 eine lavierte Federzeichnungen von Frans Jacobus van den Blijk (Nr. 158). 1839 sandte er Hausmann die Figurenstudie von Hendrik Breukelaar (Nr. 229) sowie drei Seestücke von Vater und Sohn Schotel (Nr. 231–233).

Die holländische und auch die belgische Kunst dieser Zeit zeigt sich hier als stark von der Kunst des sogenannten *Goldenen Jahrhunderts* beeinflusst.<sup>102</sup> In unterschiedlichen Varianten wird auf die Spezialfächer der Maler jener Zeit großen nationalen Selbstbewußtseins Bezug genommen, ja sogar explizit auf bestimmte Meister jener Epoche, wie dies beispielsweise die von Aert van der Neer inspirierte Mond-

scheinlandschaft von Jacobus Theodorus Abels eindrücklich vor Augen führt.

Die Anwendbarkeit des Begriffs »Romantik« auf die holländische Kunst wird noch immer kritisch diskutiert.<sup>103</sup> In jedem Fall scheint der Rückgriff auf eine ältere Kunstepoche zur nationalen Identitätsstiftung mit der Hinwendung zum Mittelalter in der deutschen Kunst vergleichbar.<sup>104</sup> Schaut man auf die Entwicklung der holländischen Kunst im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts, so ist hier genau wie in Deutschland das Streben nach größerer Annäherung an das Naturvorbild und nach unmittelbarer Naturwahrnehmung festzustellen.<sup>105</sup>

Leider ist durch den Kriegsverlust<sup>106</sup> von zwei der bedeutendsten Blätter aus der Gruppe der Holländer, einer Figurenstudie von Cornelis Kruseman (Nr. 115) und einem Strandbild von Wijnand Nuyten (Nr. 117), der in sich abgerundete Überblickscharakter dieser kleinen ersten Holländerkollektion Hausmanns heute geschwächt. Beide stellten ehemals ein wichtiges Bindeglied zu den später von Hausmann erworbenen Werken von Lodewyck Portman und vor allem Johannes Bosboom, dem Begründer der *Haager Schule*, dar. Holländische Meister wurden unter anderem durch die Ausstellungen im Hannoveraner Kunstverein, für die Hausmann seit seinem Besuch in Holland 1836 sorgte, in Deutschland bekannt gemacht und dankten dies dem Sammler mit zahlreichen persönlichen Geschenken.<sup>107</sup>

Im unmittelbaren Zusammenhang mit dieser Erweiterung des Sammelgebietes ist der Ankauf von drei französischen Arbeiten zu sehen. Hausmann kaufte auf seiner Weiterreise nach Paris im September 1836 je ein Blatt eines Malers *Bouton* (Nr. 123) und eines *Eugene Soulié* (Nr. 124),<sup>108</sup> die nicht erhalten sind, sowie das heute noch vorhandene Landschaftsaquarell von Louis Etienne Watelet (Nr. 125).

Eine ebenfalls beachtliche Rolle spielen Düsseldorf Künstler. Für Hausmann gab es mehrere indirekte Bezugspunkte, über die er Blätter von dort arbeitenden Meistern erwerben konnte. Neben ihrer in ganz Deutschland ausgeübten Ausstellungstätigkeit, die sie seit 1835 auch im Hannoveraner Kunstverein präsent machte, waren sie über Künstlerpersönlichkeiten wie Peter von Cornelius auch vielfältig mit der Münchner Kunst verknüpft und zeigten ihre Werke im dortigen Kunstverein, mit dem Hausmann wiederum eng zusammenarbeitete. Auch studierten oder lehrten Künstler wie Rudolf Wiegmann und August Heinrich Andreae aus Hannover oder Carl Oesterley aus Göttingen an der Düsseldorfer Akademie. Mit ihnen war Hausmann von Haus aus persönlich bekannt.

Düsseldorfer Meister waren in der ursprünglichen, vollständigen Sammlung deutlich stärker repräsentiert, als dies heute nach überproportionalen Kriegsverlusten im Bereich dieser Künstlergruppierung noch erkennbar ist. Wichtige Künstler wie Eduard Bendemann, Alfred Rethel oder Heinrich Mücke waren ehemals in Hausmanns Sammlung vertreten. Auch stellte die Kollektion von ursprünglich vier bedeutenden Arbeiten Carl Friedrich Lessings einen besonderen Glanzpunkt der Sammlung dar.<sup>109</sup>



Künstler aus dem norddeutschen Raum spielten in der Sammlung hingegen nie eine größere Rolle. Meist erwarb Hausmann Arbeiten von norddeutschen Künstlern erst, wenn sie wie Christian Morgenstern oder Louis Gurlitt in München reüssiert hatten und damit eigentlich der Münchner Malerei zuzurechnen waren. Eine Arbeit von Philipp Otto Runge beispielsweise hat Bernhard Hausmann nie besessen, ebenso wenig ein Blatt von Johann Christian Clausen Dahl. Das einzige Blatt von Caspar David Friedrich ging im Zweiten Weltkrieg verloren.<sup>110</sup>

Auch die – wie Dahl und Friedrich vielfach aus Norddeutschland stammenden – Künstler der Dresdener Akademie aus der Frühzeit deutscher Romantik sind und waren kaum vertreten, immerhin bereichert aber wenigstens ein herausragendes Beispiel der Dresdener Spätromantik, ein Aquarell von Ludwig Richter, die Sammlung. Hausmann konnte es mit Hilfe des in Dresden studierenden Hannoveraner Malers Georg Busse erwerben.

Hausmanns Sammlung scheint damit in groben Zügen die Analyse von Frank Büttner zu bestätigen, nach der die deutschen Romantiker im engeren Sinne, wie Runge oder Friedrich, im 19. Jahrhundert durch das negative Urteil Goethes wenig in das Bewußtsein der kunstinteressierten Öffentlichkeit eindringen konnten und erst auf der Berliner Jahrtausendausstellung 1906 »wiederentdeckt« wurden.<sup>111</sup>

Hausmann war – in den Grenzen, die er sich setzte – auf eine breit gefächerte Sammlung bedacht: Einer größeren Anzahl von Künstlern gab er den Vorzug vor allzu großen Werkgruppen einzelner Meister. Ein bis vier Arbeiten sind die Regel, selten sammelte Hausmann mehr Arbeiten eines Künstlers. Insgesamt 116 Künstler sind in der heute noch 216 Blatt umfassenden Sammlung vertreten, ehemals waren es 316 Blätter von 181 Künstlern.<sup>112</sup> Vor diesem Hintergrund fällt allerdings auf, daß bestimmte Gattungen wie das Porträt oder auch die im Biedermeier beliebten Wohninterieurs so gut wie vollständig fehlen – Stilleben sind ebenfalls kaum vorhanden, spielten jedoch in der Kunst der Zeit allgemein keine größere Rolle. Hausmanns Vorliebe galt offenbar historischen Themen, Landschaften und Architekturstücken sowie Genreszenen.

Ausnahmen von der Beschränkung auf wenige Arbeiten eines einzelnen Künstlers macht Hausmann bei von ihm besonders geschätzten Meistern. So behält er eine ganze Reihe von Arbeiten Domenico Quaglios, auch von dem Schlachten- und Tiermaler Albrecht Adam. Hier war es wohl das Interesse an einer gewissen Bandbreite, vom ausgeführten Aquarell über die Kompositionsskizze bis hin zur aquarellierten Teilstudie von Figuren. Auch die größere Ansammlung von Arbeiten Wilhelm Lindenschmits und Ludwig Schwanthalers ist vermutlich als Sonderfall anzusehen, da es sich hier um zusammenhängende Werkkomplexe handelt.<sup>113</sup> Im Fall von Carl Rottmann überschneiden sich beide Argumente. Die insgesamt sechs, ehemals sogar sieben Blätter von ihm gehören alle zu den vom bayerischen König in Auftrag gegebenen Dekorationsprojekten und lassen sich in drei Gruppen gliedern. Neben der Skizze zum Italienzyklus (Nr. 24) und einer

weiteren verlorenen Zeichnung aus diesem Zusammenhang,<sup>114</sup> finden wir zwei freie Aquarelle zum Griechenlandzyklus (Nr. 146, 147) sowie drei Aquarellentwürfe zu einer Deckenausmalung im Festsaalbau (Nr. 213–215). Hinzu kommt, daß Hausmann dem Maler Rottmann offenbar eine besondere Wertschätzung entgegenbrachte, wie sein Bericht über die Erwerbung der beiden Griechenlandaquarelle deutlich macht.<sup>115</sup>

Das Bemühen um sorgfältige Auswahl wird am Beispiel Christoph Heinrich Knieps besonders deutlich: Obwohl Hausmann dessen kompletten Hildesheimer Nachlaß erworben hatte, schien ihm nur ein einziges Blatt des Künstlers für seine Sammlung ausreichend (Nr. 4), da dieses »das ehrenwerte Streben Knieps, die Landschaftliche Natur in allen ihren Einzelheiten zu studieren, und seine grosse Fertigkeit im Federzeichnen beurkundet.«<sup>116</sup> Hausmanns Inventarbuchnotiz zeigt, daß er die Bedeutung Knieps als Zeichner an Goethes Seite kannte, aber dies veranlaßte ihn nicht zu pietätvoller Bewahrung des gesamten Konvolutes.

Eine wichtige Erwerbsquelle waren Geschenke von Künstlern an Hausmann, meist weil er diese mit Ausstellungen im Kunstverein gefördert hatte. Allein 75 der heute noch vorhandenen Blätter erhielt er auf diese Art. Teilweise fertigten die Künstler die Blätter eigens für den Sammler an. Einige mit Hausmann näher befreundete Meister schenkten ihm auch Arbeiten von Kollegen, so besonders Domenico Quaglio. Er gab Hausmann vier eigene, teilweise kostbare Zeichnungen (Nr. 22, 23, 32, 89) und 12 Arbeiten anderer Künstler (Nr. 8, 9, 10, 11, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 27). Dazu gehörte auch Joseph Anton Kochs Titelblattentwurf der Danteillustrationen (Nr. 8), heute ein Hauptwerk der Sammlung, sowie die Entwurfszeichnung Carl Rottmanns für sein Gemälde *Palermo* aus dem Münchner Italienzyklus (Nr. 24). Darüber hinaus war Quaglio bei Erwerbungen und Geschenken anderer Künstler behilflich, er fungierte quasi als Vermittler und Kunsthändler (Nr. 26, 35, 154, 155, 156).

Ein umfangreicher Briefwechsel, den Hausmann mit zahlreichen Künstlern führte, ist bis auf minimale Reste nicht mehr auffindbar.<sup>117</sup> Briefe von Ludwig Grimm,<sup>118</sup> Albrecht Adam<sup>119</sup> und Carl Hasenpflug<sup>120</sup> erhellen aber ansatzweise, wie sich die Künstler mit Hausmann über die Einsendung von Werken zur Hannoveraner Kunstvereins-Ausstellung verständigten und Preise absprachen. Es geht daraus auch hervor, daß Grimm und Adam Gast im Hause Hausmann waren, was vermutlich auch für manch anderen Künstler gilt. Weitere Teile des Briefwechsels zwischen Hausmann und Adam im Münchner Stadtarchiv berichten nicht nur von geplanten Lieferungen Adams für die Kunstvereins-Ausstellungen, sondern auch davon, daß Hausmann den erfolgreichen Adam beim Vizekönig von Hannover vorstellte und ihn als Pferdemaier für den Hof anempfahl – vermutlich, um hier das Niveau auf Münchner Verhältnisse anzuheben.<sup>121</sup> Während Hasenpflug offensichtlich bemüht war, seine Werke überhaupt in den Ausstellungen unterzubringen und Hausmann Geschenkzeichnungen in Aussicht stellte, zeigte Adam größeres Selbstbewußtsein. Er gab sich überlastet und bat,



sofern er Arbeiten zur Ausstellung liefern könne, um eine optimale Präsentation.

Geschenke erhielt Hausmann auch von anderen befreundeten Personen. Der bayerische Gesandte in Hannover, Freiherr von Hormayr, Hausmanns Mitstreiter bei der Idee eines Hannoveraner Kunstvereins, überließ ihm 14 Blätter von Wilhelm Lindenschmit (Nr. 34, 100–112). Darunter befindet sich eine Serie von Vorarbeiten für die Wandbilder in Schloß Hohenschwangau (Nr. 101–112), bei deren Ausgestaltung der Historiker Hormayr beratend tätig war. Der Hannoverische Staatsminister Von Schulte, der dem Kunstverein als Präsident vorstand, schenkte seinem Vereinskollegen ein Blatt Christian Riepenhausens, das er im Zusammenhang eines Gemäldeauftrages für das Schloß in Hannover erworben hatte (Nr. 294).

Ankäufe im regulären Kunsthandel, wo in der Regel größere Summen aufzuwenden waren, hat Hausmann bis auf den oben genannten Einkauf holländischer Werke in Den Haag weitgehend vermieden. Von dem Münchner Kunsthändler Bolgiano, den er gelegentlich ob seiner Geschäftsmethoden kritisierte,<sup>122</sup> erwarb er unmittelbar aus der ersten Ausstellung des Hannoveraner Kunstvereins 1833 Albrecht Adams eindrucksvolles Aquarell *Die Stutenweide* (Nr. 93) sowie 1837 zwei Modelli für Mosaiken in der Münchner Allerheiligenhofkirche (Nr. 163, Nr. 225). Bei einem Aufenthalt in München 1838 kaufte Hausmann von Bolgiano die Ölstudie von Heinrich Heinlein (Nr. 42), nachdem er beim Besuch des Künstlerateliers von diesem keine Zeichnung erhalten hatte. Obwohl Bolgiano im Münchner Kunstverein großen Einfluß erworben hatte und viele Künstler dort von ihm vertreten wurden, intensivierte Hausmann die Geschäftsbeziehung zu ihm nicht. Vielleicht stand persönliche Abneigung dahinter, vielleicht paßten aber auch der Geschäftssinn des Händlers und die Sparsamkeit des Sammlers nicht zueinander.

Überhaupt war Hausmann auf kostengünstige Erwerbungen bedacht. So berichtete er über den Maler Carl Wilhelm von Heideck, dem er durchaus hohe künstlerische Fähigkeiten attestierte, dieser habe »es meisterlich verstanden, seine eigenen Gemälde [...] zu sehr hohen Preisen bey Fürsten, Hohen Herren und reichen Samlern unterzubringen. Ich habe seine persönliche Bekanntschaft in München im J. 1838 gemacht, wo er Abends im goldenen Hirsch mit Bolgiano und anderen nicht eben mehr gebildeten Genossen, sein Bier zu trinken pflegte – Nie habe ich selbst mit ihm auf einen guten Fuß kommen können, da er es mir nicht verzeihen wollte, den Verkauf seiner auf unsere Ausstellungen gesandten Gemälde zu den geforderten unverschämten Preisen nicht befördert zu haben.«<sup>123</sup>

Auch der detaillierte und offenbar auch stolze Bericht über den Kauf der beiden Griechenland-Aquarelle<sup>124</sup> von Carl Rottmann deutet darauf hin, daß Hausmann auf Verhältnismäßigkeit der finanziellen Mittel im Einsatz für diese Sammlung bedacht war: Die Aquarelle wurden im Hannoveraner Kunstverein zu einem hohen Preis angeboten und daher nicht verkauft. Im Anschluß an die Ausstellung konnte Hausmann den Händler Bolgiano, der sie eingeliefert hatte, zu einer

Preisreduktion bewegen und die Blätter für seine Sammlung gewinnen.

In der Notiz zu einem der seltenen englischen Blätter der Sammlung<sup>125</sup> äußert sich der Sammler in ähnlichem Sinn, wenn er erklärt, die hohen Preise englischer Zeichnungen hätten ihn von der Erweiterung seiner Sammlung in diese Richtung abgehalten – das besagte Blatt war Hausmanns in London lebendem Sohn Georg vom Künstler geschenkt und von jenem an den Vater weitergegeben worden.

Günstige Gelegenheiten zu Ankäufen aus Sammlungen und Nachlässen, sowohl von Künstlern als auch von anderen Sammlern, ließ sich Hausmann ebenfalls nicht entgehen. Sie spielten seit den späten 1840er Jahren, also der Spätphase seines Sammelns, zunehmend eine Rolle, nachdem Hausmann sich 1843 aus dem Vorstand des Kunstvereins zurückgezogen hatte und die Erwerbsquelle der Künstlergeschenke nicht mehr so reichlich floß.

Der Nachlaß des Hannoveraner Stadtbaumeisters August Heinrich Andreae brachte ihm 1846 dessen Bleistiftskizze des *Hildesheimer Marktplatzes* (Nr. 293) und Hübners Zeichnung *Fiat Lux* (Nr. 278) ein. Aus dem Nachlaß des 1849 verstorbenen Künstlers Friedrich Osten kaufte er vier Zeichnungen (Nr. 296–299). Der Verkauf der Sammlung Hermann Detmolds in Hannover 1857 brachte ihm die Zeichnung von Emil Jacobs (Nr. 300) sowie zwei heute nicht mehr vorhandene Architekturzeichnungen von August Heinrich Andreae (Nr. 301, 302). 1862 nutzte er die Nachlaßauktion Wilhelm Ahlborns zum Kauf von zwei Arbeiten des Meisters (Nr. 284, 301) sowie eines der seltenen Aquarelle von Peter von Hess (Nr. 309). Aus der nachgelassenen Sammlung des in Straubing ansässigen Bildhauers Johann Baptist Stiglmaier (1791–1844) erwarb er zu einem ähnlichen Zeitpunkt drei Blätter (Nr. 304–306). 1863 kaufte er aus dem Nachlaß Albrecht Adams dessen zeichnerisch herausragende Skizze *Vier bayerische Chevaulegers* (Nr. 310), obwohl er schon seit den 1830er Jahren drei Blätter des Künstlers sein eigen nannte. Die Nachlaßauktion von C. G. Schulz in Celle im Dezember 1867 brachte Hausmann eine weitere Zeichnung Adams (Nr. 311), eine heute verlorene *Felsenlandschaft* von Reinhart (Nr. 312) und ein schönes Blatt von Alexandre Calame (Nr. 313). Dies war der letzte eigene Ankauf des Sammlers, der anschließend noch zwei geschenkte Blätter in seine Mappen aufnahm, darunter auch seine einzige Spitzweg-Zeichnung.<sup>126</sup>

## Die Gründung des Kunstvereins für das Königreich Hannover

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden in nahezu allen größeren Städten in Deutschland »mit einer Welle sonstiger Vereinsgründungen« – man spricht ab 1830 von der »Zeit der Vereine« – die sogenannten Kunstvereine gegründet. Sie widmeten sich der Präsentation von Werken zeitgenössischer Meister für ein breites öffentliches Publikum und wurden von einer kulturinteressierten bürgerlichen Oberschicht, Mitgliedern des Adels, der höheren Beamtenschaft und des Militärs



getragen.<sup>127</sup> Trotz der aristokratisch bis großbürgerlich geprägten, elitären Struktur dieser »Honoratiorenclubs«<sup>128</sup> wurden die Kunstvereine zu einem der entscheidenden Faktoren für die Entwicklung eines modernen Ausstellungswesens und auch eines breiten, an bürgerlichen Käuferschichten orientierten Kunstmarktes.<sup>129</sup>

1832 beschloß Bernhard Hausmann mit einigen Gleichgesinnten, »angeregt durch das Beispiel der Städte München, Berlin, Düsseldorf, auch Halberstadt«,<sup>130</sup> auch in Hannover einen solchen Verein zu gründen. Er wurde bald der mitgliederstärkste in ganz Deutschland.<sup>131</sup> Am 3. Mai fand die erste Zusammenkunft zur Gründung eines Kunstvereins-Komitees in Hausmanns Haus statt.<sup>132</sup> Das Gründungskomitee bildeten:<sup>133</sup> Staats- und Kabinettsminister C. von Schulte als Präsident, der Geheime Kanzlei-Sekretär C. Albrecht als Schatzmeister, Rittmeister Graf von Castell vom Generalstab, Advokat J. H. Detmold als Stellvertreter des Sekretärs,<sup>134</sup> Hof-fabrikant B. Hausmann als Sekretär, Kammerjunker und Legationsrat A. G. von Kielmannsegge und Hofkunsthändler C. Schrader als Konservator.<sup>135</sup> Im Schiedsgericht für die Zulassung von Werken zur Ausstellung saßen unter anderem die Architekten Wiegmann und Andreae.<sup>136</sup>

Jeweils am 24. Februar, dem Geburtstag des Vizekönigs von Hannover, wurde die jährliche Ausstellung eröffnet, erstmals also 1833.<sup>137</sup> Erklärtes Ziel des Vereins war zunächst die Förderung der Künstler aus dem Königreich Hannover, die in »allgemein ungünstigen Verhältnissen« arbeiten mußten, sowie die Beseitigung des »gänzlichen Mangels öffentlicher Kunstanstalten hier im Lande«.<sup>138</sup> Dies entsprach den Statuten anderer vergleichbarer Institutionen, die sich alle dem Ziel verschrieben hatten, die Kunst in größeren Bevölkerungskreisen populär zu machen.<sup>139</sup>

Mit der Präsidentschaft des Staatsministers von Schulte war die Unterstützung durch das Königshaus indirekt gesichert, der Herzog von Cambridge, Vize-König von Hannover übernahm zugleich persönlich das Protektorat. Hausmann selbst versah in den ersten zehn Jahren als Vereinssekretär das Amt mit der wichtigsten Funktion. Neben der Organisation von Ausstellungen und Verlosungen von Kunstwerken, die eine der Hauptattraktionen waren, führte er auch die Verhandlungen mit Künstlern, Kunstagenten und Händlern über deren Beteiligungen an Ausstellungen und sorgte für den Katalog. Hausmann engagierte sich auch ganz praktisch, indem er beispielsweise abwechselnd mit wenigen anderen fleißig die Aufsicht in der Ausstellung führte, wie ein Notizzettel in einem seiner nachgelassenen Ausstellungskataloge deutlich macht.<sup>140</sup> Er berichtet: »trotz aller mir in den Weg gelegter Hindernisse, war der 24. Februar [1833] einer der gelungensten und Ruhmreichsten Tage meines Lebens. Die bis zum 31. März dauernde Ausstellung gewährte mir reichliche Arbeit, vielfachen Verdruß, jedoch auch sehr grosse Befriedigung, denn der Erfolg, sowohl in Beziehung auf die Theilnahme und den Besuch des Publikums als auf die Vermehrung der Actio-naire und der Verkäufe, war über alle Erwartungen günstig. Sehr viel trug die Betheiligung des Herzogs und der Herzogin [von Cambridge] dazu bey.« Der Verkauf von fast 2000 Exem-

plaren des Kataloges der ersten Ausstellung läßt tatsächlich auf große Resonanz in der Öffentlichkeit schließen.<sup>141</sup> Wie sehr der Kunstverein auch in das allgemeine Kunstleben Hannovers hineinwirkte, zeigt beispielsweise der durch Hausmann vermittelte Ankauf von Wilhelm Schadows Gemälde *Christus am Ölberg* für die Marktkirche, nachdem das Bild zuerst im Kunstverein ausgestellt worden war.<sup>142</sup>

Enge Kooperation wurde mit benachbarten Vereinen, vor allem Halberstadt, gepflegt. Schon 1832 reiste Hausmann zu dessen Vorstand, Dr. Friedrich Georg Lucanus, um sich mit ihm wegen der Vereinsgründung zu besprechen.<sup>143</sup> Auch in Berlin suchte er nach Unterstützung. Er lernte dort Friedrich Schleiermacher, Alexander von Humboldt, den Maler Carl Waagen und den Bildhauer Gottfried von Schadow sowie Friedrich Schinkel kennen. Mit dem Düsseldorfer Verein verständigte sich Hausmann schon 1833 wegen der Zusendung von Werken für die Ausstellung.<sup>144</sup> 1835 wurde er sogar Mitglied im *Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen*.<sup>145</sup> Vor allem stützte er sich jedoch sowohl in der Gründungsphase als auch später auf den bereits 1824 gegründeten Münchner Kunstverein,<sup>146</sup> der für die meisten nachfolgenden Kunstvereine das Vorbild abgab. Die Bekanntschaft mit dem seit 1832 als bayerischer Minister-Resident nach Hannover abgeordneten Diplomaten und Historiker Joseph Freiherr von Hormayr war Hausmann bei der Herstellung entsprechender Kontakte von besonderem Nutzen. Hormayr gehörte seit 1829 dem Münchner Kunstverein an und wird Hausmann dessen Ziele, Tätigkeiten und Struktur im Einzelnen näher gebracht haben.<sup>147</sup>

Schon in der inneren Organisation mit Erstem Sekretär und Stellvertreter, Kassierer und Konservator und mit dem Verfassen jährlicher Berichte folgte der Hannoveraner Verein dem Beispiel in München.<sup>148</sup> Auch die enge Verzahnung mit dem Kunsthandel durch die aktive Mitarbeit bestimmter Kunsthändler – in Hannover war es der Hofkunsthändler C. Schrader, der die Konservatorenstelle innehatte – ist vergleichbar. Hausmanns persönlicher Kontakt zu dem Hamburger Kunsthändler und Dürerkenner Georg Ernst Harzen,<sup>149</sup> der im 1822 gegründeten Hamburger Kunstverein genau wie Hausmann als Geschäftsführer wirkte, zeigt ebenfalls die Verquickung der Interessen,<sup>150</sup> die letztlich nach der Mitte des Jahrhunderts zum Niedergang der Kunstvereine führte, weil die Kunsthändler oftmals rein pekuniäre Absichten immer energischer vertraten und so die innovative Kraft der Vereinsausstellungen gebrochen wurde und eine »Nivellierung« des Publikumsgeschmacks auf eine leicht konsumierbare Genre-malerei um sich griff.<sup>151</sup>

Kunstwerke, die zunächst in München gezeigt worden waren, aber auch neue Arbeiten derjenigen Künstler, die ihre Werke bereits in München verkauft hatten, wurden von dort aus auf eine Tournee in die norddeutschen Vereine geschickt, um die neuesten Kunstentwicklungen auch in der »Provinz« bekannt zu machen.<sup>152</sup> Maßgeblich hatte der von Hausmann kritisch eingeschätzte Münchner Händler Bolgiano, der sein Ladenlokal am Hofgarten in der Nähe des Kunstvereins hatte, beim Versand von Münchner Werken die Hände im Spiel, und



er setzte vielfach auch die Preise fest.<sup>153</sup> Hannover bildete dabei eine der wichtigsten Stationen, weil hier regelmäßig ein überdurchschnittlicher Verkauf von Münchner Werken realisiert werden konnte. Hormayr berichtet, daß ein jährlich steigender Umsatz von 10.000 Gulden im Jahr 1833 bis auf 14.000 Gulden im Jahr 1836 erzielt wurde.<sup>154</sup> Im Dezember 1834 wurde Hausmann Ehrenmitglied des Münchner Kunstvereins.<sup>155</sup> 1836 wurden zwischen den Vereinen München und Hannover bereits Geschenke ausgetauscht, die die enge Verbindung symbolisch verdeutlichen sollten.<sup>156</sup> Das »bunte Potpourri zeitgenössischer Kunstprodukte« unterschiedlichster Qualitätsstufen, das die Münchner Ausstellungen kennzeichnete,<sup>157</sup> fand sich auch in den Hannoveraner Ausstellungen wieder und spiegelt sich in gewisser Weise noch in Hausmanns eigener Sammlung.

Hausmann erhielt durch die Orientierung am Münchner Verein direkte Kontakte zu zahlreichen Münchner Künstlern.<sup>158</sup> Vor allem der schon mehrfach erwähnte Architekturmaler Domenico Quaglio wurde für Hausmann zur zentralen Figur. Quaglio hatte mit dem Porträtmaler Josef Stieler, dem Schlachtenmaler Peter Hess und dem Architekten Friedrich Gärtner den Münchner Kunstverein gegründet, um den Fachmalern ein Podium zur Präsentation ihrer Arbeit zu bieten, nachdem Peter Cornelius die »Fächler« aus dem Akademiebetrieb weitestgehend verdrängte.<sup>159</sup> Weitere Gründungsmitglieder, zu denen Hausmann in näheren Kontakt trat und die in seiner Sammlung vertreten sind, waren Lorenzo Quaglio und Simon Quaglio, der Bildhauer Johann Baptist Stiglmaier, Wilhelm Gail und Jacob Dörner.<sup>160</sup> Auch Albrecht Adam, der ebenfalls zu Hausmanns Gewährsleuten in der Münchner Künstlerschaft gehörte, arbeitete an der Konzeption des Münchner Vereins maßgeblich mit.<sup>161</sup> Heinrich Bürkel wurde durch seine intensive Ausstellungstätigkeit im Kunstverein überhaupt erst bekannt.<sup>162</sup> Vor allem die Landschaftsmalerei, sowohl der Münchner Künstler als auch der norddeutschen Meister, die in München reüssierten, wie Christian Morgenstern, Louis Gurlitt oder auch der Düsseldorfer Andreas Achenbach, gelangte so nach Hannover und damit auch in Hausmanns Sammlung. Schon in München selbst gehörten rund die Hälfte aller ausgestellten Werke zu dieser Gattung.<sup>163</sup>

Michael Neher, ebenfalls in Hausmanns Sammlung vertreten, hatte seit Ende der 1820er Jahre die Stelle des Konservators inne. Der mit Hausmann persönlich befreundete Münchner Hofarchitekt Leo von Klenze, aus dessen Mappen unser Sammler manch bedeutendes Blatt erhielt, steuerte 1825 die Pläne für den Bau eines neuen Vereinsgebäudes an der Nordwestecke des Hofgartens bei.<sup>164</sup>

Der Maler Domenico Quaglio regte indes an, im Münchner Verein eine Sammlung von Handzeichnungen, gespeist aus den jährlichen Ausstellungen, anzulegen. Sie sollte, wie es 1824 hieß, »in der Folge, und in einer von uns entfernten Epoche ein wichtiger Anhaltspunkt für die Entwicklung der vaterländischen Kunst werden.«<sup>165</sup> Dies erinnert sehr an Hausmanns Formulierungen im Vorwort zum Inventar seiner Sammlung *Andenken meiner Zeitgenossen*.<sup>166</sup>

Fast gleichzeitig mit dem Rücktritt Hausmanns und seines Stellvertreters Detmold von den Ämtern im Kunstverein im Jahr 1843, dem sich auch der als Konservator tätige Kunsthändler Schrader anschloß,<sup>167</sup> verringerte sich auch die Intensität der Sammlungserweiterung bei Hausmann. Gelegenheitsankäufe aus Nachlässen konnten seine Kollektion zwar noch um einige bedeutende Blätter bereichern, ihre wesentliche Form war jedoch bis zu diesem Zeitpunkt bereits gefunden.

## München unter Ludwig I. als Inspirationsquelle

Durch die enge Zusammenarbeit Hausmanns mit dem Münchner Kunstverein begegnete er der Kunst der Isarmetropole in unmittelbarer und intensiver Form. Die Persönlichkeit Ludwigs I., der zunächst als Kronprinz, ab 1825 als bayerischer König ein unvergleichliches Mäzenatentum für die Kunst entwickelte, muß auf Hausmann großen Eindruck gemacht haben. Genau wie Hausmann hatte auch Ludwig I. im Jahre 1805 die großen italienischen Kunstsammlungen kennengelernt und beschloß ein Jahr später in München, etwas dem römischen Kunstbesitz Ebenbürtiges aufzubauen.<sup>168</sup> Und genau wie Ludwig gelang es auch Hausmann später, die unterschiedlichsten Kunstrichtungen nebeneinander zu sammeln und zu fördern.<sup>169</sup>

Es darf vermutet werden, daß Kronprinz Ludwig im Hintergrund die Gründung des Münchner Kunstvereins unterstützte, um so ein noch reicheres Kunstleben in Bayern anzuregen.<sup>170</sup> Auch wenn der Verein später in der Kunstpolitik des Königs keine zentrale Rolle spielte, so erwarb Ludwig doch einen großen Teil seiner Gemälde für die Neue Pinakothek aus dessen Ausstellungen, die er regelmäßig besuchte.<sup>171</sup> Er beauftragte unter anderem seinen Galerieinspektor Johann Georg von Dillis und den Hofarchitekten Leo von Klenze mit der Qualitätsprüfung der ihn interessierenden Werke.<sup>172</sup> Seit den 1830er Jahren wendete sich Ludwig von der akademischen Kunst eines Peter von Cornelius ab und stärker der bürgerlichen Kunst zu, die die Künstler des Kunstvereins hervorbrachten. Mit der Neuen Pinakothek setzte er dieser ein Denkmal.<sup>173</sup> Werke vieler der dort vertretenen Künstler finden sich auch in Hausmanns zeitgenössischer Sammlung. Vergleicht man die jüngst vorgelegte Rekonstruktion des ursprünglichen Gemäldebestandes der Neuen Pinakothek<sup>174</sup> mit Hausmanns zeitgleich entstandener Sammlung, so gewinnt man unmittelbar den Eindruck, es handle sich geradezu um »Zwillingsschwester«, hier Ölgemälde, dort Arbeiten auf Papier. Bemerkenswerterweise kaufte Ludwig ab 1833 auch zeitgenössische niederländische Malerei; sogar hierin scheint Hausmann also dem Vorbild des bayerischen Monarchen gefolgt zu sein.<sup>175</sup> Möglicherweise ist es auch nicht als Zufall anzusehen, daß Hausmann gerade seine Zeichnung von Friedrich Overbeck so besonders lobend hervorhebt,<sup>176</sup> war doch der Ankauf des Gemäldes *Italia und Germania* dieses Künstlers durch Ludwig I. im Jahr 1830 allgemein als Sensation aufgenommen worden.<sup>177</sup>



In den Umkreis der Münchner Hofkunst gehört auch die 5000 Blätter umfassende Aquarellsammlung der Königin Elisabeth von Preußen, einer bayerischen Prinzessin. Sie trug sie in Potsdam-Sanssouci gemeinsam mit ihrem Gemahl Friedrich Wilhelm IV. zusammen. Der darin enthaltene Bestand von Münchner Werken weist mit seinen überwiegenden Architektur- und Landschaftsdarstellungen aus Bayern sowie alpenländischen Genreszenen zahlreiche Parallelen zu Hausmanns Sammlung auf.<sup>178</sup>

Das ausgeprägte Interesse des jungen Kronprinzen und späteren Königs Ludwig I. von Bayern, das sich in einer groß angelegten Neugestaltung Münchens und in zahlreichen Bauprojekten im Königreich Bayern niederschlug, kannte Bernhard Hausmann aus eigener Anschauung. Nachweislich reiste er 1838 nach München und traf dort mit zahlreichen Künstlern zusammen. Neben den Meistern, die ihn vorrangig im Zusammenhang mit der Ausstellung ihrer Werke im Kunstverein interessierten, traf er dort auch auf die Hofkünstler. Mit dem aus Schladen im Harz stammenden Leo von Klenze war er schon vorher bekannt, eine persönliche Verbindung bestand seit der Jugendzeit über Hausmanns Bruder Fritz, der wie Klenze am Braunschweiger Collegium Carolinum studiert hatte. Landsmann Klenze hatte sich zum Hofarchitekten Ludwigs emporgearbeitet, der bei maßgeblichen Bauaufgaben vor allem in München die leitende Funktion übernahm. Auch dies wird Hausmann imponiert haben.

Hausmanns Sammlung enthält dementsprechend auffällig viele Zeichnungen und Entwürfe zur Architektur und Baudekoration, die zu den bedeutendsten Leistungen der ludovizianischen Kunst gehörten.<sup>179</sup> Sie waren teils unmittelbar aus den Mappen des leitenden Architekten Klenze eingetauscht worden.<sup>180</sup> Aus heutiger Sicht stellen sie häufig wertvolle, meist bislang unveröffentlichte Dokumente zu Bauausstattungen dar, die im zweiten Weltkrieg verloren gegangen sind. Aus der Sicht Hausmanns und seiner Zeitgenossen hielt man mit ihnen auch in Norddeutschland etwas vom Glanz der Kunst unter Ludwig I. in Händen.

Mit vier Relieftondo-Entwürfen Ludwig Schwanthalers (Nr. 198–201) ist die Ausgestaltung der Alten Pinakothek in Hausmanns Sammlung repräsentiert. An die beinahe vollständig zerstörten, mittlerweile teilrekonstruierten Wandausmalungen des Königsbaus,<sup>181</sup> des von Ludwig nach Anregungen des Casino Massimo in Rom ersonnenen und für die Öffentlichkeit zugänglichen »Bilderpalastes«,<sup>182</sup> erinnern in der Sammlung Hausmanns Entwürfe von Ludwig Schwanthaler (Nr. 205 a, b, 206, 207, 209–211) und Wilhelm Lindenschmit (Nr. 190, 191). Auch drei Aquarellentwürfe Carl Rottmanns (Nr. 213–215) für einen heute nicht mehr detailliert beschreibbaren Gewölbefries für den Empfangssaal des Festsaalbaus gehören in diesen Zusammenhang. Von Carl Rottmann besaß Hausmann außerdem eine Teilskizze für das Gemälde *Palermo*, das Ludwig im Rahmen des Italienzyklus' der Hofgartenarkaden in Auftrag gab (Nr. 24). Mit dem Erwerb der beiden unkonventionellen Aquarelle *Athen von der Ostseite* und *Mykene* (Nr. 146, 147) gelang es Hausmann schließlich, Arbeiten Rottmanns aus dessen bekanntestem

Werk, dem ebenfalls von Ludwig I. bestellten Griechenlandzyklus, in seine Sammlung zu integrieren. Die beiden Aquarelle werden als direkte Vorstufen zu den Modellen der entsprechenden »Griechenlandbilder« gedeutet, die Rottmann an den König zu liefern hatte. Sie gehören zu den bedeutendsten Werken der Landschaftsdarstellung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Schwanthalers *Bavaria* ist als eines der breitenwirksamsten Monumentalwerke der Ära Ludwigs I. ebenfalls in einer Skizze aus der Sammlung Klenze vertreten, die dieser für eine gemalte Darstellung der Ruhmeshalle verwendete (Nr. 212). Ebenso spielt die Renovierung des »Märchenschlosses« Hohenschwangau bei Füssen für Kronprinz Maximilian II. in der Sammlung eine gewichtige Rolle. Die hier erkennbare spätrömantische Rückwendung zum Mittelalter bildet den Gegenpol zur klassizistisch ausgerichteten Kunst der Hauptstadt. Blätter von Domenico und Simon Quaglio (Nr. 89, 74) von Moritz von Schwind (Nr. 155), von Michael Neher (Nr. 193), Friedrich Christoph Nilson (Nr. 241), Christian Ruben (Nr. 259) und Wilhelm Lindenschmit (Nr. 100–112) gehören zu dieser Gruppe.

### Die Sammlung »Andenken meiner Zeitgenossen« im Licht ihrer Zeit

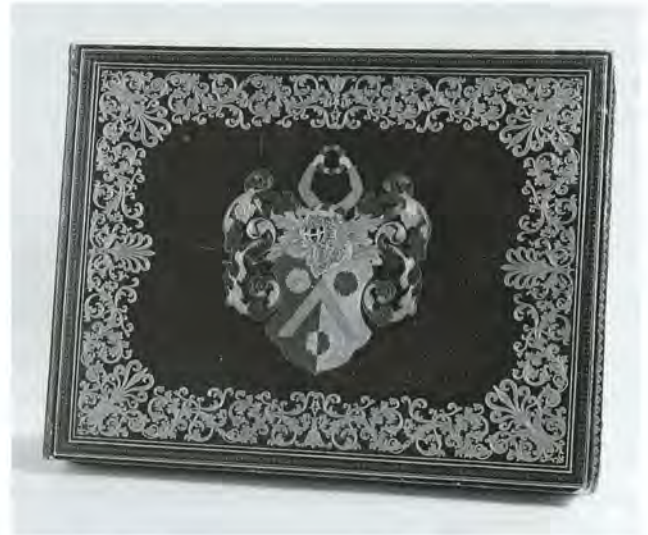
Hausmann konnte sich beim Aufbau seiner Sammlung darüber hinaus auch an einigen anderen wichtigen Sammlern zeitgenössischer Kunst orientieren. In Berlin baute der Konsul und Bankier Johann Heinrich Wilhelm Wagener (1782–1861), mit dem Hausmann in persönlichem Kontakt stand, die bedeutendste Kollektion zeitgenössischer Arbeiten neben Ludwig I. auf.<sup>183</sup> Nachdem er seit etwa 1815 Werke von Berliner Malern bevorzugt hatte, erweiterte sich sein Interesse in den 1820er Jahren auf die Münchner und bald auch auf die Düsseldorfer Schule unter Wilhelm Schadow. Ab 1848 zeigte er seine Sammlung öffentlich in seinem Bankhaus und vermachte sie dem preußischen Staat als Grundstock einer neu zu errichtenden Berliner Nationalgalerie.

Unmittelbarer Kontakt bestand auch zur Frankfurter Familie Passavant, bei der Hausmanns ältester Sohn ab 1829 eine Kaufmannslehre absolvierte.<sup>184</sup> Es ist wahrscheinlich, daß Hausmann bereits zu diesem Zeitpunkt bei den Besuchen in Frankfurt auch Johann David Passavant kennenlernte, einen Sproß der Familie, der sich der Kunstwissenschaft widmete und damals gerade an einem Buch über Raffael arbeitete. Passavant gestaltete außerdem die Einrichtung des von Bankier Städel gestifteten Kunstinstituts maßgeblich mit, dessen Kupferstichkabinett er ab 1840 leitete.<sup>185</sup> Hausmann besuchte Passavant später gelegentlich, um mit ihm über seine Dürer-Blätter zu sprechen.<sup>186</sup> Passavant arbeitete mit dem Direktor der Berliner Gemäldegalerie Gustav Friedrich Waagen<sup>187</sup> zusammen, mit dem auch Hausmann häufig zusammentraf und einen intensiven wissenschaftlichen Austausch pflegte.<sup>188</sup> Von dessen Bruder Carl Waagen, der als Maler und Kunsthändler in München lebte,<sup>189</sup> erwarb Haus-





3 Sammlung Bernhard Hausmann, Sammlungskasten aus dem Jahr 1833, HAUM, Dauerleihgabe aus Privatbesitz



4 Sammlung Bernhard Hausmann, Sammlungskasten Nr. III mit Familienwappen, HAUM, Dauerleihgabe aus Privatbesitz

mann in den 1850er Jahren gelegentlich Blätter für seine Sammlung.<sup>190</sup>

Zu dem eine Generation älteren Kölner Ferdinand Franz Wallraf, der bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts Künstler seiner Zeit förderte,<sup>191</sup> läßt sich hingegen kein unmittelbarer Kontakt Hausmanns nachweisen, obwohl durch den persönlichen Bezug in das Rheinland seit der Lehrzeit in Aachen und aufgrund der Bekanntschaft mit Sulpiz Boisserée davon auszugehen ist, daß Hausmann auch diese Sammlerpersönlichkeit ein Begriff war.

In der eigenen Verwandtschaft Hausmanns wurde ebenfalls auf höchstem Niveau zeitgenössische Kunst gesammelt: Der Schwiegervater seines Sohnes Carl, der Bankier Friedrich Löbbbecke aus Braunschweig, trug in den 1830er und 1840er Jahren eine respektable Gemäldesammlung mit rund 50 Werken vor allem der Münchner und später auch der Düsseldorfer Schule und sogar einiger Holländer zusammen, die er meist aus den Ausstellungen des Braunschweiger Kunstvereins erwarb.<sup>192</sup>

Maximilian Speck von Sternburgs (1776–1856) bedeutende Leipziger Privatsammlung kannte Hausmann spätestens seit seinem Besuch 1819.<sup>193</sup> Neben niederländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts hatte Specks Sammlung ihren zweiten Schwerpunkt in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts.<sup>194</sup> Mit Bildern von Albrecht Adam, Leo von Klenze, Heinrich von Hess, Dietrich Monten, Michael Neher, Ernst Kaiser, Georg Heinrich Crola, Wilhelm Scheuchzer, Moritz Müller, Carl Wilhelm Freiherr von Heideck, Wilhelm Lindenschmit d. Ä., Heinrich Heinlein, Carl Rottmann und dem Holländer Hendrikus van de Sande Bakhuyzen sind eine Reihe von Künstlern vertreten, die auch in Hausmanns Sammlung vorkommen. Ähnlich wie Hausmann verfaßte Speck selbst wissenschaftliche Kataloge seiner Sammlungen. Wie Hausmann beteiligte er sich – wenn auch nicht so exponiert – an der Gründung des Kunstvereins seiner Heimatstadt und nutzte diesen für private Erwerbungen.<sup>195</sup>

Weitere Leipziger Sammler waren Johann Gottlob von Quandt (1787–1859), der sich ganz auf das Sammeln von Werken der Nazarener konzentrierte,<sup>196</sup> und Christian Heinrich Demiani (1794–1865), der Inhaber einer Seidengroßhandlung. Demiani stellte, genau wie Hausmann, in seiner Kollektion ausschließlich zeitgenössische Aquarelle und Handzeichnungen zusammen, darunter Arbeiten von Schnorr von Carolsfeld, Klein, Kobell und Neureuther. Zuweilen regte er Künstler sogar zu Geschenkblättern an, die beispielsweise Ludwig Richter und Louis Gurlitt eigens für ihn anfertigten.<sup>197</sup> Der eine Generation jüngere Adolf Friedrich Graf von Schack (1815–1894) begann erst deutlich später mit dem Aufbau seiner bedeutenden Sammlung: Schack stammte aus Schwerein, arbeitete später in Berlin und siedelte erst 1856 nach München über, wo er ein Jahr später seine Galerie eröffnete.<sup>198</sup> Mit Werkgruppen von Bonaventura Genelli, Johann Georg von Dillis, Leo von Klenze, Carl Rottmann, Heinrich Crola, Eduard Schleich und den Spätromantikern um Moritz von Schwind und Carl Spitzweg weist die Sammlung in ihrem frühesten Bereich deutliche Übereinstimmungen zu Hausmanns Sammlung auf.

Werke alter Meister und zeitgenössische Kunst der Münchner und Düsseldorfer sowie der Berliner Schule sammelte der polnische Adelige Athanasius Graf Raczyński (1788–1874).<sup>199</sup> Wie Hausmann widmete er sich in Verzeichnissen und Katalogen auch der wissenschaftlichen Bearbeitung seines Kunstbesitzes und verfaßte allgemeine Abhandlungen zur Kunstgeschichte.<sup>200</sup> Fast gleichzeitig mit Hausmann begann er 1806 mit dem Erwerb von Kunstwerken, zunächst alter Meister, und entwickelte daraus um 1820 das Ziel einer eigenen Galerie, die – ebenso wie dies auch Hausmann formuliert hatte – der ästhetischen Bildung der Gesellschaft dienen sollte.<sup>201</sup> 1834 zog Raczyński mit dieser Sammlung nach Berlin um, wo er sie in seinem Wohnhaus Unter den Linden dem Publikum öffnete, und konzentrierte sich seit dieser Zeit auf den Ankauf von Werken zeitgenössischer Meister.<sup>202</sup>



## Das Erscheinungsbild der Sammlung

Bis heute präsentiert sich die Sammlung in wesentlichen Zügen in ihrem originalen Erscheinungsbild. Zwar ist der Gesamtbestand kriegsbedingt von zunächst 316 Werken auf heute noch 216 Werke verringert. Der erhaltene, etwa zwei Drittel der ursprünglichen Sammlung umfassende Teil ist jedoch in seiner historischen Aufbewahrungsform auf uns gekommen: Hausmann berichtet in seinem Inventarbuch,<sup>203</sup> daß er seine Sammlung in vier Kästen und einer Mappe verwahrte. Sie dienen noch ihrer ursprünglichen Funktion und bilden einen wichtigen Bestandteil der Sammlung selbst (Abb. 3, 4). Die Kästen sind jeweils für die vertikale Aufstellung, ähnlich der eines Buches, konzipiert, wie dies für Graphiksammlungen bis heute teilweise üblich ist.

Der Sammler hatte diese kostbaren Behältnisse bei dem international renommierten Braunschweiger Buchbindermeister Johannes Jacob Selenka (1801–1871) anfertigen lassen, einem seinerzeit führenden Bucheinband-Künstler in Deutschland,<sup>204</sup> der auch für andere namhafte Sammler arbeitete.<sup>205</sup> Selenka führte auch Aufträge für die Höfe in Braunschweig und Hannover aus und erhielt 1839 den Titel eines Hofbuchbindermeisters.<sup>206</sup> Seinem Einsatz ist die 1841 gegründete Gewerbeschule für gestaltendes Handwerk mitzuverdanken, aus der die Werkkunstschule in Braunschweig hervorging, die 1963 zur Hochschule für Bildende Künste umgewandelt wurde.<sup>207</sup>

Hausmanns Kästen tragen jeweils das Buchbinderzeichen Selenkas und zeigen typische Gestaltungsmerkmale dieses Meisters. Er verwendete hier vorherrschend grünes Maroquinleder für die äußeren Einbände, nur die Schmalseiten sind in Braun gehalten. Für die Innenseiten wählte Selenka auberginefarbiges Leder, das seit den 30er Jahren beim Bucheinband zur Modelfarbe avancierte.<sup>208</sup> Eine aufwendige Dekoration mit Ornamentprägungen in verschiedenen Gold- und Silbertönen, für die Selenka berühmt war,<sup>209</sup> macht die Kästen zu kostbaren kunsthandwerklichen Objekten.<sup>210</sup> Ein Kasten trägt die Datierung 1833, das Gründungsjahr der Sammlung. Darin findet sich außerdem ein mit leuchtend rotem Leder bezogener Deckel zum Einlegen, auf dem der Titel der Sammlung »Andenken meiner Zeitgenossen« und nochmals die Datierung 1833 zu lesen ist. Ein anderer Kasten ist 1836 datiert und vermutlich als zweiter entstanden. Ein folgender Kasten weist lediglich die Nummer »III« auf, der vierte Kasten ist dann wieder mit 1843 datiert. Diese beiden sind auf der Front mit dem Familienwappen Hausmanns geschmückt. Die Maße der Kästen sind auf die Größen der verwendeten Untersatzkartons in Standardformaten abgestimmt, die nicht beschnitten wurden, sondern teilweise sogar einen Goldschnitt aufweisen<sup>211</sup> und auf die die Zeichnungen aufgeklebt wurden.<sup>212</sup> Bis auf eine Ausnahme (die Zeichnung von Bruggen, Nr. 266) handelt es um Kartons der Marken *Mounting Board* und *Turnbolls Crayon Board*, die in England hergestellt wurden und seinerzeit weite Verbreitung fanden. Hausmann verwendete verschiedene Farbtöne in Beige, Braun, Ocker, Blau, Grün, Grau und Chamois, wobei



5 Sammlung Hausmann, Historische Montierung von drei Zeichnungen (Nr. 20, 21, 24), HAUM, Dauerleihgabe aus Privatbesitz

Beige und Braun deutlich überwiegen. Umfangreiche Sätze derartiger Kartons in unterschiedlichen Farben, wie sie sich mit der Sammlung Hausmann erhalten haben, sind heute selten.<sup>213</sup> Eine Systematik in der Auswahl der jeweiligen Kartons gibt es offenbar nicht. Ein Zusammenhang zwischen Fabrikat oder Farbe des Kartons und dem Erwerbungsdatum einer Zeichnung ist nicht erkennbar. Auch eine Zuordnung bestimmter künstlerischer Gruppen, Schulen oder inhaltlicher Gattungen zu bestimmten Kartons kann nicht hergestellt werden. Offenbar wurde bei der Montierung ein bereits vollständig vorhandener umfangreicher Vorrat von Untersatzkartons verwendet. Die Auswahl der Kartonfarbe für das jeweilige Aquarell oder die Zeichnung wurde vermutlich nach ästhetischen Kriterien getroffen. Farbige Montierungen auf einfachen Untersatzkartons ohne Passepartoutmaske sind in dieser Zeit ein typisches Beispiel für private Sammlungen, die nicht der Ausstellung hinter Glas dienen.<sup>214</sup> Die feste Kartonunterlage verlieh den Werken eine gewisse Stabilität und diente auch als Schutz vor der Verschmutzung: Beim Betrachten der Sammlung konnten die Kartons ergriffen werden, ohne die Kunstwerke selbst zu berühren. Vor allem boten die Kartons den Blättern jedoch einen farbigen Hintergrund, der die Kompositionen optisch umschloß und abrundete. Der Vertrieb entsprechender Kartons blühte vor allem in England, woher auch Hausmann sein Material bezog. Seit 1849 ist ein Sortiment verschiedener Farben von *Mounting Board* in drei Standardgrößen der Firma *Winsor & Newton* belegt, von der Firma *Turnbull* gibt es aus dem Jahr 1863 einen Sortimentskatalog feiner Kartons mit Goldschnitt.<sup>215</sup>





6 Sammlung Hausmann, Historische Montierung der Dantezeichnung von Joseph Anton Koch (Nr. 8), HAUM, Dauerleihgabe aus Privatbesitz

Die Zeichnungen wurden auf diesen Kartons an vier Ecken fest aufgeklebt. Bei den frühesten Erwerbungen wurden noch zwei oder einmal sogar drei Blätter gemeinsam montiert (Abb. 5), so wie es schon in den Sammelalben der Renaissance, beispielsweise im berühmten *Libro de' Disegni* des Giorgio Vasari üblich war.<sup>216</sup> In der Folge ging man aber zu einer Einzelmontierung über, bei der jede Zeichnung stärker ihre Eigenwirkung entfalten konnte.

Auf den Kartons erhielten die Werke jeweils eine Einfassung mit der Feder, die auch den Rahmen für eine ausführliche Beschriftung bot. Einige Werke, besonders die früh erworbenen Blätter, wurden außerdem mit plastisch geprägten goldfarbigen Papierborten umrahmt, die auf die Untersatzkartons zusätzlich zu den Federeinfassungen aufgeleimt wurden (Abb. 5, 6). Diese an Goldborten erinnernden Gemälderahmen lassen an die in England intensiv geführte Debatte zur Präsentation von Aquarellen denken. Man stritt darüber, ob diese zarten Werke in der Konkurrenz mit Ölgemälden ebenfalls in vergoldeten Rahmen gezeigt werden sollten oder in schlichten weißen Passepartouts.<sup>217</sup>

Im Widerspruch zu Hausmanns Ausbildung als Buchbinder<sup>218</sup> steht die häufig unfachmännische und unsorgfältige Ausführung sowohl der Federeinrahmungen als auch der aufgeleimten Goldleisten. Dies berechtigt zu der Frage, ob Hausmann die Montierung selbst ausführte. Andererseits berichtet Hausmann im Zusammenhang mit seiner Arbeit für die Dürergraphik auch von eigenhändigen »Restaurierungen«.<sup>219</sup> Die vorgegebenen Kastenmaße führten bei großen Blättern gelegentlich ebenfalls zu unschönen Montierungen. Blätter wie Franz Nadorps *Francesca e Paolo* (Nr. 129), Wilhelm Schirmers Landschaftsskizze (Nr. 181) oder Adolph Schröders *Die Schmiede* (Nr. 253) wurden so eng auf die Kartons montiert, daß die Zeichnungen selbst teilweise an die Kasteninnenseiten stießen. Der Entwurf für eine Kornhalle, eine auch aus Hausmanns Sicht ausgesprochen seltene und bedeutende Gemeinschaftsarbeit des Architekten Leo von

Klenze mit dem Figurenmaler Peter von Hess (Nr. 204a, 204b) wurde sogar in zwei Teile zerschnitten und jeweils mittig auf zwei einzelne Unterlagen montiert. Die linke Blatthälfte wurde am linken Rand aufgeklebt, während die rechte Blatthälfte rechts befestigt wurde. So konnten zur Betrachtung beide Teile wieder zu dem ursprünglichen Panoramaformat, das der Arbeit seinen Reiz verleiht, zusammengelegt werden. Es ist nicht auszuschließen, daß die Zerteilung des Blattes durch den Sammler geschah, um es so seinen Sammlungskästen anzupassen. Immerhin ist kein Substanzverlust festzustellen, beide Teile fügen sich nahtlos aneinander. Ein Entwurf für ein spitzbogiges Maßwerfenster für die Marienhilfskirche in Au von Christoph Christian Ruben (Nr. 259) wird mit nach hinten umgeknickter Spitze aufbewahrt. Hausmann, der zunächst doch mit der Anschaffung der kostbaren Kassetten von Selenka hohen Aufwand betrieb, hielt also die Anschaffung eines größeren Kastens offenbar nicht für notwendig, sondern nahm eine wenig repräsentative Montierung überformatiger Werke in Kauf und paßte diese zuweilen sogar den vorhandenen Kästen an. Die Montierung, die ursprünglich offenbar als zusätzlicher Schmuck der Werke geplant war, erhielt damit in der Ausführung schlußendlich doch sekundäre Bedeutung.

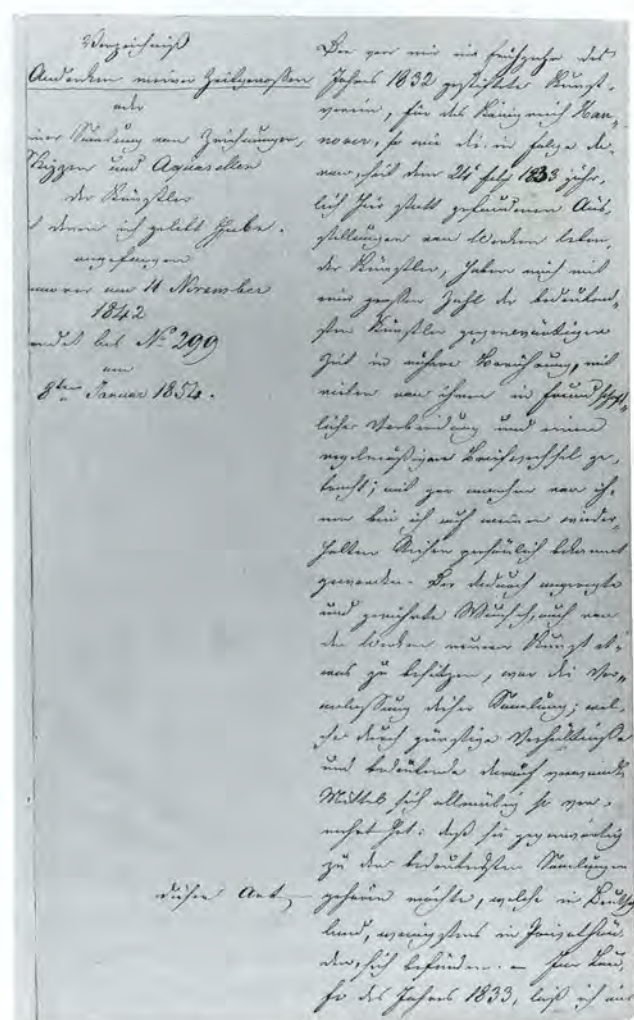
## Das Inventarbuch der Sammlung

Bernhard Hausmann hat seine Sammlung der Zeichnungen und Aquarelle in einem eigenhändig verfaßten Buchmanuskript inventarisiert und beschrieben (Abb. 2, 7, 8).<sup>220</sup> Hausmann begann dieses Inventarbuch allerdings erst 1842, über neun Jahre nach den ersten Erwerbungen.<sup>221</sup> Offenbar ging das Schreiben zunächst nicht sehr schnell voran, denn im Eintrag des unter Nr. 33 verzeichneten Blattes von Caspar Braun, das der Künstler Hausmann 1836 schenkte, fällt die Bemerkung, der Text hierzu sei 1849 geschrieben. 1853 ist er bei Blatt Nr. 192 von Carl Hasenpflug und Blatt Nr. 197 von Leo von Klenze angelangt. Vermutlich stützte er sich beim nachträglichen Verzeichnen der bis dahin erworbenen Werke auf ältere Notizen, die er in der Vorrede erwähnt.<sup>222</sup> Anschließend konnte er das Verzeichnis parallel zum Erwerb neuer Werke aktuell fortsetzen. In der Vorrede äußert sich der Sammler zur Motivation für den Aufbau der Sammlung, den Umständen, unter denen sie zusammengetragen wurde, und schildert ihren besonderen Charakter.<sup>223</sup> Nachdem er bis dahin vorwiegend alte Kunst gesammelt hatte, sei in ihm der »Wunsch, auch von den Werken der neueren Kunst etwas zu besitzen«, entstanden, und durch die Arbeit im Kunstverein und zahlreiche daraus resultierende Kontakte zu Künstlern habe sich die Gelegenheit dazu geboten. Auch aus heutiger Sicht kann Hausmanns Einschätzung zugestimmt werden, daß seine Sammlung zu den bedeutendsten Privatsammlungen ihrer Art in Deutschland gehörte. Es bestätigt sich seine Prognose, daß die Sammlung im Bereich der Münchner Kunst und der niederländischen Kunst einen unvergleichlich dichten »Überblick des Geistes, Strebens, und der Leistungen des





7 Bernhard Hausmann, Inventarbuch der Sammlung Andenken meiner Zeitgenossen, Titelseite, HAUM, Dauerleihgabe aus Privatbesitz



8 Bernhard Hausmann, Inventarbuch der Sammlung Andenken meiner Zeitgenossen, erste Seite des Vorwortes, HAUM, Dauerleihgabe aus Privatbesitz

neueren höchst merkwürdigen Kunstaufschwunges« bietet, so daß sie hier neben ihren ästhetischen Qualitäten noch immer höchsten kunsthistorischen Wert besitzt.

Hausmann beschließt in diesem Bewußtsein seine Einleitung mit einer testamentarisch wirkenden Verfügung. Er verpflichtet seine Erben zum geschlossenen Erhalt der Sammlung und der Weitergabe innerhalb der Familie. Dies wurde bis heute berücksichtigt, jedoch müssen heute zwei gravierende Verluste konstatiert werden. Im Zusammenhang des Zweiten Weltkrieges sind rund einhundert Zeichnungen und Aquarelle verloren gegangen oder zerstört worden (vgl. weiter unten, S. 25, Geschichte der Sammlung). Bis auf wenige, bereits vor dem Zweiten Weltkrieg publizierte Blätter ist das Inventarbuch häufig die einzige Quelle, die über ehemals der Sammlung angehörende Werke informiert (vgl. die Liste der verlorenen Werke im Anhang).

Auch die von Hausmann gemeinsam mit der Sammlung und dem Inventarbuch verwahrten Unterlagen, Quittungen sowie Briefe von Künstlern, Kunstfreunden und Händlern sind heute verloren, obwohl Hausmann in seinem Inventarbuch ausdrücklich forderte, daß sie gemeinsam mit der Sammlung selbst sorgfältig verwahrt werden sollten. Es kann heute

nicht mehr geklärt werden, wann dieser wichtige Bestandteil der Sammlung abhanden kam. Die heutigen Eigentümer der Sammlung wissen nichts über den Verbleib des von Hausmann sorgfältig aufgehobenen Materials.<sup>224</sup>

Die Einzeltexte zu den Werken folgen einem systematischen Aufbau. Nachdem zuerst die Inventarnummer und der Name des Künstlers genannt sind, folgen einige Angaben zu dessen Lebenslauf und künstlerischem Werdegang. Erst anschließend wird auf das verzeichnete Werk eingegangen. Hausmann nennt zunächst Titel, beschreibt dann die Darstellung oder erzählt sogar ausführlich Inhalte nach und schließt zumeist mit einer kurzen Bewertung. Angaben zu den Erwerbsumständen, zu Ankaufrispreisen oder geschätzten Wertangaben runden die Einträge ab.

Die Einträge im Inventarbuch korrespondieren unmittelbar mit den Beschriftungen der Untersatzkartons: Dort ist rechts oben die Inventarnummer notiert. Unten findet sich links der Name des Künstlers und mittig der Titel der Arbeit. Diese Angaben bedürfen keiner grundsätzlichen Erläuterung. Rechts unten ist hingegen jeweils eine Datierung genannt, die zuweilen als Datierungen des Werks, oft jedoch auch als Angabe zum Erwerbszeitpunkt zu verstehen ist. Dies ist





9 Caspar David Friedrich, Inneres einer zerstörten Gotischen Kirche, Aquarell, ehemals Sammlung Hausmann, Verbleib unbekannt (Reproduktion nach Zimmermann 1931)

nur dann deckungsgleich, wenn es sich um Blätter handelt, die für die Ausstellung im Kunstverein angefertigt und anschließend sofort von Hausmann erworben wurden, oder wenn es sich um Geschenk-Zeichnungen von Künstlern für Hausmann handelt, die diese ihm unmittelbar übersandten. Die Inventarnummern geben eine ungefähre Reihenfolge der Erwerbungen an, gelegentlich hat Hausmann Blätter aber auch verspätet inventarisiert, so daß ein sicherer Rückschluß auf Erwerbsdaten hier nicht gezogen werden kann. Einige leichte Abweichungen der Beschriftungen auf den Kartons gegenüber den Eintragungen im Inventarbuch (Schreibweisen von Künstlernamen, Werktitel) könnten ebenso wie die unfachmännische Ausführung der Einfassungen darauf hindeuten, daß Hausmann die Montierungen und deren Aufschriften nicht eigenhändig vornahm.

Nur für die Angaben zu den Münchner Künstlern liegt uns ein Hinweis vor, daß Hausmann auch die Kunstliteratur zu Rate zog. Er gibt in der Einleitung zum Inventarbuch an, Sölts 1842 erschienenen Handbuch zur Münchner Kunst verwendet zu haben, bezieht sich also auf seinerzeit aktuelle Literatur.<sup>225</sup>

Bei der Bewertung der Künstler fallen gelegentlich auch kritische Aussagen Hausmanns auf. So schreibt er beispielsweise über Wilhelm Scheuchzers Zeichnung (Nr. 288), deren »Colorit sei etwas flau«. An dem Blatt des Düsseldorfer Akademikers Josef Peter von Götting (Nr. 260) kritisiert er die

»schwache Ausführung« und auch bei einer Zeichnung von Carl Kreul (Nr. 187) fällt das Urteil, die Zeichnungen des Künstlers seien »schwach«.

Hausmann spiegelt mit seinen Bewertungen vielfach allgemeine Auffassungen, erweist sich jedoch zuweilen auch als eigenständiger, zu einem unvoreingenommenen Blick fähiger Kunstliebhaber. Beispielhaft sei sein Inventarbuch-eintrag zum Blatt von Johann Georg von Dillis herausgegriffen. Er fällt einerseits knapp und lapidar aus und zitiert zunächst die zeitgenössische Sicht auf den Künstler, der zu Lebzeiten eher als Kunstkennner und Kunstgelehrter denn als bedeutender Landschaftsmaler wahrgenommen wurde.<sup>226</sup> Hausmann erwähnt sogar, daß Dillis' Kennerschaft von Altmeistergemälden oft angezweifelt worden sei. Der Sammler selbst rehabilitiert den Maler dann jedoch als »tüchtigen Künstler« und einen derjenigen »welche für das Aufblühen der Künste in München viel gethan haben und deren Einwirkung auf die jüngeren Künstler von wesentlicher Bedeutung gewesen ist«.<sup>227</sup>

## Die Geschichte der Sammlung im 20. Jahrhundert

Bernhard Hausmanns Sammlung wurde gemäß seiner Verfügung in der Familie weitervererbt und blieb daher als reine Privatsammlung der Öffentlichkeit weitgehend verborgen. Einige Ausstellungen sind jedoch dokumentiert, die Gelegenheit boten, die gesamte Kollektion oder jeweils eine kleinere Auswahl der Blätter zu sehen.

1930 wurde die Sammlung von der damaligen Besitzerin, Frau Elsbeth Grotrian-Steinweg<sup>228</sup> aus Braunschweig dem Herzog Anton Ulrich-Museum für eine Ausstellung zur Verfügung gestellt. Dies belegt eine Notiz im Jahresbericht des Museums für 1930.<sup>229</sup> Es lassen sich daraus nur wenige Einzelheiten entnehmen. In zwei Teilen wurden von März bis September 1930 zunächst die Werke der Münchner Künstler und der Deutschrömer, anschließend die Arbeiten der Düsseldorfer und Holländer gezeigt. Die Formulierung läßt vermuten, daß man die komplette Sammlung ausstellte. In das Ausstellungsverzeichnis im Katalogteil des vorliegenden Bestandskataloges ist diese Ausstellung daher jeweils aufgenommen. Im Anschluß an die Ausstellung wurde 1931 ein ausführlicher Artikel über die Sammlung publiziert.<sup>230</sup>

Ähnliches gilt auch für eine im Jahr 1940 präsentierte Ausstellung der Sammlung im Münchner Kunstverein. Der Ausstellungsort war sinnvoll gewählt angesichts der großen Bedeutung, die dieser Verein rund ein Jahrhundert zuvor für das Entstehen der Sammlung gehabt hatte (vgl. S. 12, 15ff.). Luigi von Bürkel, Nachfahre des Künstlers Heinrich von Bürkel, mit dem Hausmann in Verbindung stand, hielt den Einführungsvortrag. Wir erfahren dies aus dem Chronikeintrag für die Stadt München im Stadtarchiv München.<sup>231</sup> Ein Artikel im »Völkischen Beobachter« berichtet Weiteres.<sup>232</sup> Es ist dort von »mehreren hundert Blättern« die Rede, so daß man auch hier von einer Präsentation der gesamten Sammlung ausgehen muß. Das Münchner Stadtarchiv verwahrt aus die-



sem Zusammenhang einige Fotonegative, die Werke der Sammlung Hausmann mit München-Bezug zeigen.<sup>233</sup> Für diese Arbeiten ist damit indirekt sogar der Einzelnachweis ihrer Ausstellung erbracht. 1941 publizierte Luigi von Bürkel im Anschluß an diese Ausstellung einen kleinen Artikel über die Sammlung.<sup>234</sup>

1942 waren Blätter der Sammlung im Museum der Bildenden Künste in Leipzig zu sehen. Bis auf eine Aktennotiz im Leipziger Museum haben sich von dieser Ausstellung jedoch kaum Spuren erhalten. Eine Publikation ist ebenfalls nicht nachweisbar.<sup>235</sup> Ebenso unklar ist der Charakter einer Ausstellung mit Blättern der Sammlung, die von Juni bis August 1958 wiederum im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig präsentiert wurde. Lediglich eine Einladungskarte hat sich im Archiv des Museums erhalten.<sup>236</sup> Beide Ausstellungen wurden im Katalogteil des vorliegenden Bandes nicht zitiert, da es sich vermutlich um Auswahl-Präsentationen handelte.

1962 folgte die erste umfassend dokumentierte Ausstellung der Sammlung im Kestner-Museum Hannover. Ein kleiner Katalog verzeichnet die rund 100 ausgestellten Arbeiten und ordnet ihnen Textpassagen aus Hausmanns Inventarbuch zu.<sup>237</sup>

1996 wurde die Sammlung im Interesse ihrer konservatorischen Sicherung und wissenschaftlichen Erschließung von den Eigentümern dem Herzog Anton Ulrich-Museum als Dauerleihgabe übergeben. 1999 zeigte man hier daher eine repräsentative Auswahl von knapp 50 Aquarellen.<sup>238</sup>

Die Ausstellungen bis 1942 konnten noch auf den Gesamtbestand zurückgreifen, seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges sind jedoch rund hundert Werke verloren oder stark beschädigt. Da die Erben der Sammlung in Braunschweig ansässig waren, suchte man wegen der Bedrohung dieses wichtigen Kulturgutes im Zweiten Weltkrieg nach einem geschützten Aufbewahrungsort für die Sammlung des 19. Jahrhunderts und auch für Hausmanns wertvolle Sammlung von Zeichnungen und Druckgraphik Albrecht Dürers. Man fand diesen in einem Hochbunker an der Salzdahlumer Straße in Braunschweig, der als Schutzraum für Kunst in öffentlicher Hand, aber auch hochrangige Objekte aus Privatbesitz genutzt wurde.<sup>239</sup> Der damalige Landeskonservator und kommissarische Direktor des Herzog Anton Ulrich-Museums, Kurt Seeleke, sorgte für die Unterbringung der Sammlung in diesem Bunker, in dem auch die Hauptwerke des Herzog Anton Ulrich-Museums seit Juli 1942 deponiert waren.<sup>240</sup> Es ist anzunehmen, daß die Einlagerung im November 1943 stattfand, da zu diesem Zeitpunkt von Elsbeth Grotrian-Steinweg eine Objektliste dem Museum zugesandt wurde. Darin sind 261 Blätter des 19. Jahrhunderts verzeichnet; offenbar waren Teile der ursprünglich 316 Werke umfassenden Sammlung bereits herausgelöst, über deren Verbleib nichts bekannt ist. Die Rückgabequittung an den Eigentümer – inzwischen war die Sammlung an Helmuth Grotrian-Steinweg gegangen – bescheinigt eine Rückgabe »von zwei von fünf im Bunker geborgenen Paketen« am 7. April 1945. Es ist unklar, was mit den restlichen drei Paketen geschah. Viel-



10 Carl Friedrich Lessing, Heimkehrender Kreuzritter, Aquarell, ehemals Sammlung Hausmann, Verbleib unbekannt (Reproduktion nach Zimmermann 1931)

leicht waren zu diesem Zeitpunkt diejenigen Verluste eingetreten, die die Sammlung auf ihren heutigen Bestand von 216 Werken nochmals reduzierten. Denkbar wäre, daß die Truppen der Amerikaner unmittelbar nach ihrem Einmarsch Objekte aus dem Salzdahlumer Bunker entwendeten und zerstörten, da ein solcher Vorgang für einen anderen als Kunstdepot genutzten Bunker am Madamenweg belegt ist.<sup>241</sup> In der Familie der heutigen Eigentümer wird hingegen überliefert, daß nach Kriegsende Verwüstungen durch russische Zwangsarbeiter in der Braunschweiger Klavierfabrik hervorgerufen wurden, wo die Sammlung verwahrt wurde. Dies würde eine mit der Sammlung erhaltene Notiz erklären, nach der »Blätter aus der überfüllten Münchener Mappe in die von den Russen ausgeraubte Holländer Mappe gelegt« wurden.<sup>242</sup> Das hieße, daß die im April 1945 getroffene Entscheidung zur Rückführung der Sammlung in private Firmenräume aus heutiger Sicht fatal war, da es so zum Verlust vieler Werke und vor allem auch einiger besonderer Kostbarkeiten gekommen ist.

Hervorzuheben sind beispielsweise das 1835 erworbene Aquarell *Inneres einer zerstörten Gothischen Kirche* von Caspar David Friedrich<sup>243</sup> (Abb. 9) und auch Carl Friedrich Lessings Entwurf für die *Hussitenpredigt*,<sup>244</sup> sein Aquarell *Heimkehrender Kreuzritter* (Abb. 10), eine Wiederholung des bekannten Ölgemäldes im Rheinischen Landesmuseum Bonn,<sup>245</sup> sowie dessen *Klosterkirchhof im Schnee*<sup>246</sup>. Außerdem wurden einige Arbeiten offenbar mutwillig stark beschädigt, darunter Rudolf Jordan (Nr. 138), Christian Lode-wijk Portman (Nr. 161), Karl Julius von Leybold (Nr. 202) sowie einige vollkommen zerstörte Untersatzkartons.

Diese Verluste ändern jedoch nichts an der besonderen kulturhistorischen Bedeutung der Sammlung insgesamt. Diese begründet sich nicht nur im hohen Wert einzelner Werke, sondern darüber hinaus in der originalen historischen Aufmachung und den zugehörigen Archivalien. In dieser Gesamtheit stellt die Sammlung *Andenken meiner Zeitgenossen* ein Monument deutscher Sammlungsgeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von besonderem Rang dar.



- <sup>1</sup> Grundlegende Übersicht zur Person in: NDB Bd. 8, 1969, S. 123f.; L. Nr. 377, 378 u. L. Supplement S. 56. Hausmann starb am 13. Mai 1873 in Hannover (abweichende Angabe bei dem sonst gut unterrichteten Lugt, der 1874 nennt).
- <sup>2</sup> Katenhusen 1998, S. 181f.
- <sup>3</sup> Zu den Vorfahren Bernhard Hausmanns siehe: Hausmann 1873, S. 5–12; NDB Bd. 8, 1969, S. 123. Die dort angegebenen Daten stimmen mit den persönlichen Überlieferungen Hausmanns nicht immer überein. Im Zweifelsfall werden hier die in Hausmanns Schriften genannten Daten zugrunde gelegt.
- <sup>4</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 29.
- <sup>5</sup> Zu diesen Aspekten der Biographie Hausmanns siehe v. a. Hausmann 1873.
- <sup>6</sup> Über Hausmann liegt, im Unterschied beispielsweise zu dem ebenfalls aus Hannover stammenden August Kestner, keine umfassende monographische Untersuchung vor. Auf seine Persönlichkeit soll daher hier zunächst anhand der erhaltenen Quellen ausführlicher eingegangen werden.
- <sup>7</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 23, 37.
- <sup>8</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 23.
- <sup>9</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 10 u. S. 34, Eintrag vom 27.6.1798/9.7.1798.
- <sup>10</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 40.
- <sup>11</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 41ff.
- <sup>12</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 39.
- <sup>13</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 50–52.
- <sup>14</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 69.
- <sup>15</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 55f.
- <sup>16</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 67f.
- <sup>17</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 71.
- <sup>18</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 78.
- <sup>19</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 79f.
- <sup>20</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 83.
- <sup>21</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 82.
- <sup>22</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 82.
- <sup>23</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 85. Vgl. dazu auch Hausmann, Italienreise. Vgl. allgemein: Wolbring 1996.
- <sup>24</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 86.
- <sup>25</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 86f.
- <sup>26</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 87. Zur Familie Kestner vgl. Jorns 1964. Erstaunlicherweise sind keine umfangreicheren Kontakte Hausmanns zur in Hannover ansässigen Familie Kestner, v. a. zu Hermann Kestner, nachweisbar und es lassen sich auch kaum Berührungspunkte zu August Kestner während der Italienreise erkennen.
- <sup>27</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 90.
- <sup>28</sup> Hausmann, Italienreise, Eintragung vom 18.1.1806; vgl. Inventarbucheintrag zu Kat. 1.
- <sup>29</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 91. Zur Bekanntschaft Hausmanns mit Rumohr vgl. Rumohr 1832, Kap. V, S. 121f.
- <sup>30</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 92.
- <sup>31</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 93f. Zu Rumohr umfassend: Waetzold 1965, Bd. 1, S. 292ff.; Müller-Tamm 1991; Zubek 1991; Kegel 1993; Kegel 1997; Mildenberger 1998; Dilk 2000.
- <sup>32</sup> Dazu neuerdings Schrapel 2004, S. 19ff. et al. (mit älterer Lit.).
- <sup>33</sup> Vgl. auch zur Kunstgeschichte Fiorillos: Waetzold 1965, Bd. 1, S. 287ff.; Menze 1987.
- <sup>34</sup> Rumohr 1832, S. 122, 123ff.
- <sup>35</sup> Hausmann, Italienreise, 27.12.1805. Vgl. dies mit einer Notiz des Münchner Galeriedirektors Johann Georg von Dillis, 1808, über ein von Kronprinz Ludwig I. erworbenes, vermeintliches Selbstbildnis Raffaels: »Ich habe den König von der Malerei, das vermeintliche Selbstbildnis Raffaels in meinen Händen – in deutschen Händen. Es lebe der Prinz, der Beschützer der Künste. Ich bin nun der glücklichste Mensch von der Welt, seinen Wunsch erfüllt zu sehen. Ich habe das Licht der Kunstwelt in meinen Händen – das die ganze Kunstwelt beseligt hat; er ist es selbst. Hieher hat die Kunstwelt gewallfahrtet, künftig wird die Welt hin nach meinem Vaterland

- wallfahren – und loben und verherrlichen den Schöpfer dieser Reliquie. Nicht ein heiliges Gebein bringe ich, den Geist, die Seele eines Kunstheiligen!« (zit. n. Messerer 1961, S. 27) – Siehe dazu auch Heilmann 1986, S. 17.
- <sup>36</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 95–99.
- <sup>37</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 100f., 117.
- <sup>38</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 104–106.
- <sup>39</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 108, 110.
- <sup>40</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 421.
- <sup>41</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 109f.
- <sup>42</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 120.
- <sup>43</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 154f.
- <sup>44</sup> Zusammenfassend dazu: Hausmann 1873; NDB Bd. 8, 1969, S. 123 f.; Ausst. Kat. Hannover 1990, S. 27, Nr. 38, mit umfassendem Literaturüberblick (Porträt Hausmanns von dem Maler Georg Bergmann).
- <sup>45</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 257; Hausmann 1873, S. 113, 122.
- <sup>46</sup> Hausmann 1873, S. 153–170. Hausmann schildert hier ausführlich, wie es ihm gelang, größere politische Unruhen zu verhindern, die nach der Verhaftung des Stadtmagistrats durch den König drohten.
- <sup>47</sup> Hausmann 1873, S. 128.
- <sup>48</sup> Hausmann 1873, S. 139.
- <sup>49</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 227.
- <sup>50</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 229, 246.
- <sup>51</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 251; Hausmann 1873, S. 143f.
- <sup>52</sup> Hausmann 1873, S. 135.
- <sup>53</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 247; Hausmann 1873, S. 231.
- <sup>54</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 261.
- <sup>55</sup> Hausmann 1873, S. 147.
- <sup>56</sup> Hausmann 1873, S. 179, 185–187.
- <sup>57</sup> Hausmann 1873, S. 226.
- <sup>58</sup> Hausmann 1873, S. 195, 206.
- <sup>59</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 389f.
- <sup>60</sup> Hannover, Stadtarchiv, Kaps. 3618: Helmut Zimmermann, Stadtfriedhof Engesohde (Alte Döhrener Str.). Grabstätten von Persönlichkeiten der Stadtgeschichte (zusammengestellt Hannover 1989): Grabmals Abt. 13, Grab Nr. 37.
- <sup>61</sup> Grundsätzliche Einordnung Hausmanns in die zeitgenössische Sammelkultur bei Calov 1969, S. 103f.
- <sup>62</sup> Zum bürgerlichen Mäzenatentum siehe: Kocka/Frey 1998.
- <sup>63</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 129.
- <sup>64</sup> Es handelte sich um die Sammlung Wichmann aus Celle, siehe: Best. Kat. Hannover 1992, S. 15.
- <sup>65</sup> Hausmann 1831, S. V.
- <sup>66</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 131f., S. 149.
- <sup>67</sup> Hausmann 1831, S. V.
- <sup>68</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 163.
- <sup>69</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 172.
- <sup>70</sup> Hausmann 1831, S. Vf. Dort auch die zusammengefaßte Schilderung der wichtigsten Gemäldeankäufe bis zu diesem Zeitpunkt. Vgl. auch Hausmann 1873, S. 110; sowie Katenhusen 1998, S. 181.
- <sup>71</sup> Suttman 1952, S. 56; Mlyněk 1989, S. 169. Katalog der Sammlung: Anonymus: Nachrichten von einer Kunstsammlung in Hannover, Hannover 1781.
- <sup>72</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 176, 181, 185, 199.
- <sup>73</sup> Abb. des Hausmannschen Hauses in einem Aquarell von K. Hapke, in: Frerking 1958, S. 165.
- <sup>74</sup> Zu Hausmanns Sammlung von Gemälden Alter Meister und ihrer Stellung in Hannover sowie zum Sammeln von Kunst in Hannover allgemein: Suttman 1952, bes. S. 57ff.; Best. Kat. Hannover 1954, S. 17–19; Best. Kat. Hannover 1992, S. 14–16;
- <sup>75</sup> Suttman 1952, S. 58; Calov 1969, S. 103f., Anm. 301; Strube 1992, S. 238, Anm. 4. Dieses Besucherbuch wird laut vorgenannter Literatur im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover bewahrt. Dort ist darüber nach freundlicher Mitteilung von Bernd Schällicke (mündlich, September 1999), Meinolf Trudzinski (mündlich, Dezember 2004) und Thomas Andratschke (brieflich, 24.1.2005) nichts bekannt. Auch einen nach Calov (1969) dort lagernden



- Briefwechsel Hausmanns kennt man dort nicht. Ebenso wenig konnten derartige Quellen im Stadtarchiv oder im Staatsarchiv Hannover nachgewiesen werden.
- <sup>76</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 181, 185, 215, 223f.
- <sup>77</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 236; Hausmann 1831 (dort bereits 311 Gemälde verzeichnet).
- <sup>78</sup> Hausmann 1831, S. IV.
- <sup>79</sup> Die Sammlung ist heute Bestandteil der aus dem Provinzialmuseum Hannover hervorgegangenen Landesgalerie Hannover: siehe: Best. Kat. Hannover 1992, S. 14–16.
- <sup>80</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 177.
- <sup>81</sup> vgl. Hausmann, Tagebuch, S. 185: Bruder Fritz bringt ihm von einer Romreise das *Marienleben* mit. Hausmanns Dürersammlung befindet sich heute teilweise als Depositum Blasius-Petersen im Kupferstichkabinett des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Nach Zink (1968) lagern dort 17 eigenhändige Zeichnungen Dürers und 4 Zeichnungen aus dessen Umkreis bzw. Kopien. Sieben der ehemals 28 Zeichnungen besitzt heute das Kupferstichkabinett in Berlin. Dazu: L 377, 378; L Supplement S. 56; Hausmann 1831; Dückers 1994, S. 19 (1875), 23 (1935), 27 (1955); Ausst. Kat. Berlin 2001, Nr. 5, 9, 20, 22. Ein Teil der Kupferstiche wurde 1931 aus dem Nachlaß der Mally Blasius, einer Enkelin Bernhard Hausmanns, versteigert: Das Kupferstichwerk der Sammlung Hausmann-Blasius Braunschweig ..., C. G. Boerner Leipzig, 27.4.1931, darin: Bernhard Hausmann: Verzeichnis meiner Sammlung der Werke des Meisters Albrecht Dürer von Nürnberg. Geschrieben im Jahr 1856. Die Vorrede erläutert ausführlich das Entstehen der Sammlung und die Erwerbungsquellen.
- <sup>82</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 205: Ankauf eines Dürerblattes von dem Sammler Georg Harzen in Hamburg 1824; S. 211: Gegenbesuch Harzens in Hannover 1825; S. 217: Gemeinsame Teilnahme mit Harzen an der Versteigerung der Gemäldesammlung Campe in Leipzig. Zu Harzen siehe: Reuther 1999; Reuther 2001; Stolzenburg 2001, S. 6f. Harzen hatte 1822 gemeinsam mit Carl Friedrich von Rumohr den Hamburger Kunstverein gegründet, und es ist denkbar, daß Hausmann durch Rumohr auf Harzen aufmerksam gemacht wurde.
- <sup>83</sup> Hausmann 1861.
- <sup>84</sup> Herzog Anton Ulrich-Museum, Altregistratur, H 93. Das Verzeichnis wird bis heute im Kupferstichkabinett des Museums als Arbeitsgrundlage benutzt. Vgl. auch Heusinger 1997, S. 144.
- <sup>85</sup> Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Bibliotheksarchiv, Briefe, Sign. BA II, 15, Nr. 935–950 u. Sign. BA II, 73.1, Nr. 5849–5854. Dieser Briefwechsel ist für die Geschichte der Dürersammlung in Wolfenbüttel und später Braunschweig von großer Bedeutung. Eine separate Aufarbeitung im Zusammenhang der Bestände alter Graphik im Herzog Anton Ulrich-Museum ist geplant.
- <sup>86</sup> Diese Bestände sind bereits 1928 im Tausch vom Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig übernommen worden, vgl. Döring 2004, S. 271f.
- <sup>87</sup> Zum Kunstverein und seiner Gründung s. u., S. 16ff.
- <sup>88</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 178f., vgl. weiter unten, S. 16ff.
- <sup>89</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 217.
- <sup>90</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 197.
- <sup>91</sup> Vgl. Kat. Hausmann Nr. 1.
- <sup>92</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 204.
- <sup>93</sup> Hausmann, Tagebuch, S. 216.
- <sup>94</sup> Siehe unten, S. 18f.
- <sup>95</sup> Vgl. dazu grundsätzlich: Eschenburg 1987, S. 147–156, bes. S. 149f.
- <sup>96</sup> Vgl. Bühler/Krückl 1989, S. 59f.; Ebertshäuser 1986, S. 33–35.
- <sup>97</sup> Vgl. Bemerkungen im Inventarbuch zu Anton Evers (Nr. 145), Carl von Heideck (Nr. 18), Heinrich Heinlein (Nr. 42) und Christian Holm (Nr. 31).
- <sup>98</sup> Carl wurde von seinem Arbeitgeber nach Athen abgeordnet, wo seine Tante Caroline, eine Schwester Bernhard Hausmanns, bereits lebte. Ihr Gatte war dort seit 1836 als Berater König Ottos I. tätig und sollte diesen »in die griechische Geschichte und dortigen Verhältnisse einführen«. – Die Griechenlandaquarelle Carl Rottmanns in Hausmanns Sammlung hatten für diesen so auch eine ganz persönliche Bedeutung.
- <sup>99</sup> Vgl. Inventarbucheintrag zu Albert Emil Kirchner (Nr. 276), zur Zeichnung Klenzes (Nr. 197) u. zur Zeichnung Carl Rottmanns (Nr. 213).
- <sup>100</sup> Inventarbucheintrag zu Nr. 113.
- <sup>101</sup> Inventarbucheintrag zu Portman, Nr. 39.
- <sup>102</sup> Dazu grundsätzlich: Ausst. Kat. Wien/München 1986; Grijzenhout/van Veen 1992.
- <sup>103</sup> Vgl. Zonneveld 1984.
- <sup>104</sup> Zur holländischen Malerei der Zeit, ihrer Präsenz auf dem Kunstmarkt und der Verfügbarkeit für ein breiteres bürgerliches Publikum vgl. Hoogeboom 1993; Hoogeboom 1993/94; Streng 1998.
- <sup>105</sup> Streng 1998, S. 274ff.
- <sup>106</sup> Vgl. unten S. 25.
- <sup>107</sup> Vgl. Inventarbucheintrag zur Zeichnung von Julius Lodewyck Portman, Nr. 39: »Er hat es mir immer sehr hoch angerechnet, daß durch die hiesigen Ausstellungen die Werke Holländischer Künstler zuerst in Deutschland bekannt geworden sind und Eingang gefunden haben«.
- <sup>108</sup> Gemeint sind wahrscheinlich der Architekturmaler Charles-Maire Bouton (1781–1853) und Eugène Soulès (gest. 1876), der Landschaftsaquarelle malte.
- <sup>109</sup> Zu den verlorenen Werken siehe weiter unten, S. 25.
- <sup>110</sup> Vgl. weiter unten, S. 25.
- <sup>111</sup> Büttner 1994, S. 467.
- <sup>112</sup> Der Katalogteil enthält nur die erhaltenen Blätter. Im Anhang ein Verzeichnis der verlorenen Blätter.
- <sup>113</sup> S. u., S. 19.
- <sup>114</sup> *Reggio di Calabria*, 1834, Inventarbucheintrag zu Nr. 94, vgl. Verzeichnis der verlorenen Werke im Anhang.
- <sup>115</sup> Vgl. Zitat des Inventarbucheintrags unter dem entsprechenden Katalogtext Nr. 146.
- <sup>116</sup> Vgl. Inventarbucheintrag zu Kniep, Nr. 4.
- <sup>117</sup> Hausmann erwähnt diesen Briefwechsel in seinem Inventarbuch zur Sammlung, s. u., S. 23.
- <sup>118</sup> Zwei Briefe von 18. Dezember 1834 und 7. Dezember 1838, HAUM, Bestandteil der Dauerleihgabe der Sammlung Hausmann.
- <sup>119</sup> Vier Briefe von 16. Februar und 31. Oktober 1834, 8. November 1835 und 20. Februar 1836, HAUM, Bestandteil der Dauerleihgabe der Sammlung Hausmann.
- <sup>120</sup> Briefe vom 4. März 1838, 6. März 1840, 12. März 1840, 7. April 1840, 13. April 1841, 23. Februar 1842, Bestandteil der Dauerleihgabe der Sammlung Hausmann.
- <sup>121</sup> Stadtarchiv München, Nachlaß Adam, Nr. 105, Briefe v. 16. Oktober 1833; 11. Januar, Februar, 3. u. 26. März, 8. April., 13. Oktober, 29. November 1834; 27. Februar, 2. Dezember 1835; 14. Januar 1836.
- <sup>122</sup> Im Inventarbucheintrag zu Nr. 18 gibt es eine Randbemerkung über den »... im neueren Kunsthandel allgemein bekannten / und berühmten Bolgiano, ...«. In seinem Eintrag zu Philip Heinels Aquarell (Nr. 70) berichtet Hausmann ebenfalls von Übervorteilung des Künstlers durch Bolgiano zu dessen Gunsten.
- <sup>123</sup> Inventarbucheintrag zu Heideck, Nr. 18.
- <sup>124</sup> Nr. 146, 147; vgl. hier v. a. den Inventarbucheintrag Nr. 146.
- <sup>125</sup> J. P. Cooper, London, Nr. 295. – Heute verloren.
- <sup>126</sup> Nr. 314, C. Oesterley, geschenkt 1871; Nr. 315, C. Spitzweg, *Weibliche Figur*. Nicht erhalten – nicht identisch mit der heute vorhandenen Skizze ZL 96/7380, die 1934 postum von den Erben gekauft wurde.
- <sup>127</sup> Langenstein 1983, S. 5. Zur Entstehung von Kunstvereinen im 19. Jahrhundert liegt mittlerweile eine große Zahl von Publikationen vor, die sich dem Thema von soziologischer, politischer, wirtschaftsgeschichtlicher und auch kunsthistorischer Seite nähern, so u. a.: Mai/Paret 1993; Großmann 1994; Hein/Schulz 1996; Zeitler 1997; Mommsen 2000; Schmitz 2001 (mit umfassender Bibliographie).
- <sup>128</sup> Schmitz 2001, S. 77.
- <sup>129</sup> Schmitz 2001, S. 22; Koch 1967, S. 269–274.



- <sup>130</sup> Hausmann 1873, S. 136f.
- <sup>131</sup> So Henning Rischbieter in: *Ausst. Kat. Hannover 1982*, S. 42.
- <sup>132</sup> Hausmann, *Tagebuch*, S. 238f. Zum Kunstverein und seiner Gründungsphase siehe: Dorner 1932, S. 11–18; Frerking 1958; *Ausst. Kat. Hannover 1982*, bes. S. 40–45; Mlynek 1989, S. 170; Katenhusen 1998, S. 182f. (mit älterer Literatur).
- <sup>133</sup> Bericht über die Wirksamkeit und die Verwaltung des Kunst-Vereins für das Königreich Hannover, vom 1. Mai 1832 bis dahin 1833, S. 11f.
- <sup>134</sup> Johann Hermann Detmold, ein Freund Heinrich Heines aus Göttinger Studientagen, ist durch seine satirische Schrift über das Kunstvereinswesen auch in die Kunstgeschichte eingegangen: Detmold 1834. Die konträren Persönlichkeiten des »Hofkrämers« Hausmann und des »Notars« Detmold und ihr selbstdarstellerisches Auftreten im Kunstverein beleuchtet ein unter Pseudonym 1841 erschienener satirischer Bericht des Arztes Hermann Klenke, abgedruckt in: *Ausst. Kat. Hannover 1982*, S. 43f.
- <sup>135</sup> Porträts von Schrader u. Detmold in: Frerking 1958.
- <sup>136</sup> Vgl. Inventarbuchbeintrag zu Kat. Nr. 290, 293 und 54, 55.
- <sup>137</sup> Hausmann 1873, S. 137.
- <sup>138</sup> Bericht über die Wirksamkeit und die Verwaltung des Kunst-Vereins für das Königreich Hannover, vom 1. Mai 1832 bis dahin 1833, Hannover 1833, Vorwort, S. 3; Faksimile der Statuten in: *Ausst. Kat. Hannover 1982*.
- <sup>139</sup> Langenstein 1983, S. 13.
- <sup>140</sup> Hannover, Stadtarchiv, Sign. Kaps. 3573, Katalog der 3. Ausstellung des Kunstvereins Hannover, durchschossenes Exemplar mit hs. Notizen von Hausmann. Vgl. auch Frerking 1958, S. 166.
- <sup>141</sup> Bericht über die Wirksamkeit und die Verwaltung des Kunst-Vereins für das Königreich Hannover, vom 1. Mai 1832 bis dahin 1833, Hannover 1833, Vorwort, S. 5.
- <sup>142</sup> Vgl. Inventarbucheintrag zu Kat. Nr. 38; Hausmann 1873, S. 143; Frerking 1958, S. 168.
- <sup>143</sup> Hausmann, *Tagebuch*, S. 240.
- <sup>144</sup> Hausmann, *Tagebuch*, S. 242.
- <sup>145</sup> Hausmann, *Tagebuch*, S. 255.
- <sup>146</sup> Dazu Trost 1973, S. 57f.; Langenstein 1983.
- <sup>147</sup> Hausmann, *Tagebuch*, S. 241; Langenstein 1983, S. 131.
- <sup>148</sup> Zu München vgl. Langenstein 1983, S. 64, 72f.
- <sup>149</sup> Vgl. Anm. 82. Es darf vermutet werden, daß Harzen Hausmann bei der Gründung des Kunstvereins beriet, wie er dies auch in Bremen oder Kiel getan hatte. Dabei war er nicht nur uneigennützig: Anschließend konnte er Arbeiten zeitgenössischer Künstler dort in Kommission geben, die er neben seinem Hauptgeschäft, dem Handel mit altdeutscher Graphik, ebenfalls vertrieb. (Freundliche Auskünfte von Silke Reuther, die den Nachlaß Harzens in der Hamburger Kunsthalle inventarisiert hat, mündlich am 22.3.2000).
- <sup>150</sup> Langenstein 1983, S. 77.
- <sup>151</sup> Langenstein 1983, S. 87, 112.
- <sup>152</sup> Langenstein 1983, S. 130ff.; Eschenburg 1979, S. 93.  
Am 19.10.1834 schlossen sich die norddeutschen Kunstvereine zu zwei Ausstellungszyklen »östlich der Elbe« und »westlich der Elbe« zusammen, die sich in geraden und ungeraden Jahren mit Ausstellungen abwechselten um gegenseitige Konkurrenzverluste zu verhindern: Langenstein 1983, S. 152. Zu diesem Zusammenschluß siehe auch Schornsches Kunst-Blatt Nr. 13, 16.2.1836, S. 49: Der Ausstellungsstation in Hannover bis jeweils 31. März folgten Mitte April Halberstadt, am 20. Mai Halle, am 20. Juni Magdeburg und am 20. Juli Braunschweig.
- <sup>153</sup> Vgl. oben, S. 16; Langenstein 1983, S. 139, 143.
- <sup>154</sup> Langenstein 1983, S. 136f.
- <sup>155</sup> Hausmann, *Tagebuch*, S. 254.
- <sup>156</sup> Stadtarchiv München, Vereine, Nr. 254/16, Sitzungsprotokoll des Kunstvereins, 5.3.1836 und Schreiben Hausmanns als Sekretär, 14.10.1836.
- <sup>157</sup> Langenstein 1983, S. 76.
- <sup>158</sup> Vgl. oben, S. 13f.
- <sup>159</sup> Trost 1973, S. 57.
- <sup>160</sup> Langenstein 1983, S. 54, 61 u. S. 235, Anm. 172.
- <sup>161</sup> Langenstein 1983, S. 70.
- <sup>162</sup> Bürkel 1940, S. 22; vgl. Eschenburg 1979, S. 93.
- <sup>163</sup> Eschenburg 1979, S. 93f.
- <sup>164</sup> Langenstein 1983, S. 102.
- <sup>165</sup> Langenstein 1983, S. 19f., 82, u. Anm. 205.
- <sup>166</sup> Vgl. Inventarbuch, Vorwort, Abdruck im Anhang.
- <sup>167</sup> Bericht über die Wirksamkeit und die Verwaltung des Kunst-Vereins für das Königreich Hannover, vom 1. Mai 1843 bis dahin 1844., S. 4. Über die Gründe für diesen kollektiven Austritt ist nichts näheres bekannt. Zahlreiche Äußerungen Hausmanns in seinen Tagebüchern lassen aber auf zunehmende Kontroversen in der Leitung des Vereins schließen, die Hausmann die Arbeit verleiden.
- <sup>168</sup> Glaser 2003, S. 18.
- <sup>169</sup> Vgl. Heilmann 1986, S. 17.
- <sup>170</sup> Langenstein 1983, S. 57.
- <sup>171</sup> Umfassend dazu: Festschrift München 1986; Rott 2003.
- <sup>172</sup> Langenstein 1983, S. 99f.
- <sup>173</sup> Langenstein 1983, S. 101f.; Rott 2003, S. 54, 60f.; vgl. Heilmann 1977.
- <sup>174</sup> Rott 2003, S. 125ff.
- <sup>175</sup> Rott 2003, S. 58f.
- <sup>176</sup> Inventarbuchbeintrag zu Nr. 126.
- <sup>177</sup> Rott 2003, S. 59f.
- <sup>178</sup> *Ausst. Kat. Potsdam/München 1991*.
- <sup>179</sup> Huse 1990, S. 124f.
- <sup>180</sup> Siehe oben, S. 14; vgl. Inventarbuchbeintrag zu Kat. Nr. 204.
- <sup>181</sup> Grundlegend dazu Wasem 1981.
- <sup>182</sup> Hojer 1992, S. 23; Huse 1990, S. 125.
- <sup>183</sup> Waagen 1871; Rave 1950; Best. Kat. Berlin 2001, S. 13.
- <sup>184</sup> Hausmann, *Tagebuch*, S. 220f., Eintrag vom September 1828.
- <sup>185</sup> Waetzold 1965, Bd. 1, S. 11ff.; *Ausst. Kat. Frankfurt 1994/95*.
- <sup>186</sup> Hausmann, *Tagebuch*, S. 538, Eintragung 8. Mai 1858; S. 555, Eintragung Oktober 1859.
- <sup>187</sup> Waetzold 1965, Bd. 2, S. 11ff.; Geismeyer 1980; Zimmer 1995.
- <sup>188</sup> Hausmann, *Tagebuch*, S. 257, Eintragung November/Dezember 1833; S. 366, Eintragung September 1845; S. 501, Eintragung 15. Mai 1855 (Waagen ist Hausmanns Geburtstagsgast); S. 533, Eintragung 18. August 1857; S. 566, Eintrag vom 28. Oktober 1859 (Waagen reist zur Auktion der Söderschen Gemäldesammlung in Hannover an und ist Hausmanns Gast).
- <sup>189</sup> Stockhausen 2000, S. 77.
- <sup>190</sup> Zeichnungen von Albert Emil Kirchner (Kat. Nr. 276), August Lebschée (Kat. Nr. 277), Jacob Dorner (Kat. Nr. 286), Moritz Müller (Kat. Nr. 287).
- <sup>191</sup> Thierhoff 1997, S. 79ff.
- <sup>192</sup> Ulferts/Christiani 1996, S. 51–54.
- <sup>193</sup> Siehe oben, S. 12.
- <sup>194</sup> Umfassend dazu: *Ausst. Kat. Leipzig/München 1998–2000*; siehe auch: *Ausst. Kat. Leipzig 1992*, S. 20–22. Die Sammlung bildet als Stiftung heute den Kernbestand des Leipziger Museums der bildenden Künste.
- <sup>195</sup> *Ausst. Kat. Leipzig 1992*, S. 21 (Dieter Gleisberg); *Kat. Leipzig/München 1998–2000*, S. 19.
- <sup>196</sup> Quandt 1987.
- <sup>197</sup> *Ausst. Kat. Leipzig 1992*, S. 24. Die Sammlung Demiani kam 1865 testamentarisch an das Leipziger Museum der bildenden Künste. Sie harret ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung und Publikation.
- <sup>198</sup> Best. Kat. München 1988; *Ausst. Kat. München 1994a*.
- <sup>199</sup> *Ausst. Kat. München/Berlin/Kiel 1992/93*.
- <sup>200</sup> Sein Überblickswerk über die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts stellt bis heute einen wichtigen Beitrag zur Kunstgeschichte dar: Raczyński 1836–1841.
- <sup>201</sup> *Ausst. Kat. München/Berlin/Kiel 1992/93*, S. 18f., 21, 23.
- <sup>202</sup> *Ausst. Kat. München/Berlin/Kiel 1992/93*, S. 25.
- <sup>203</sup> Inventarbuch, Vorrede, Anmerkung, o. S.



- <sup>204</sup> Zu Selenka siehe: Traupe 1984; Daum 1985, S. 72–79; Traupe 1986; Mazal 1990, S. 305.
- <sup>205</sup> Traupe 1986, S. 8.
- <sup>206</sup> Traupe 1986, S. 12.
- <sup>207</sup> Traupe 1986, S. 29.
- <sup>208</sup> Vgl. Mazal 1997, S. 302.
- <sup>209</sup> Traupe 1986, S. 9–12.
- <sup>210</sup> Ein weiteres Beispiel besitzt das Herzog Anton Ulrich-Museum mit einer Lederkassette zur Aufbewahrung von Handzeichnungen Albrecht Dürers. Sie gehörte zur Graphiksammlung August Vasels, die das Museum 1910 als Vermächtnis erhielt (Döring 2004, S. 264). Auch die Dürer-Werke des Depositums Blasius-Petersen im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg werden in einer ähnlichen Kassette verwahrt (vgl. Traupe 1986, S. 11 f. u. Abb. 5). Es ist nicht auszuschließen, daß beide Kassetten im Zusammenhang mit Hausmanns Dürer-Sammlung entstanden.
- <sup>211</sup> Die Außenmaße der ersten drei Kästen betragen 49–50 cm x 38–38,5 cm. Die entsprechenden Untersatzkartons messen 35 x 45 cm. Der vierte Kasten ist den größeren Werken der Sammlung vorbehalten, er mißt 58 x 54 cm. Die hierin verwendeten Kartons sind 50 x 55 cm groß. Alle Kästen sind 7 cm tief. Die Kästen besitzen jeweils ein Schloß. Die flache Mappe, die wie eine Künstlermappe gearbeitet ist, und mit Bändern verschnürt werden kann, mißt ca. 41,5 x 54,5 cm und enthält Kartons der Größe 41 x 53,5 cm.
- <sup>212</sup> Eine insgesamt sehr ähnliche Aufbewahrungsform zeigt die Aquarellsammlung von Arbeiten Wilhelm Ahlborns, das sogenannte *Welfenalbum*, das der Künstler für das Hannoversche Königshaus anfertigte (Seiler 1975, bes. S. 255 f.).
- <sup>213</sup> Briefliche Mitteilung von Peter Bower, London, 2.12.2004.
- <sup>214</sup> Jacques 2000, S. 38.
- <sup>215</sup> Vgl. Jacques 2000, S. 40–42.
- <sup>216</sup> Kurz 1937; Ragghianti Collobi 1974.
- <sup>217</sup> Jacques 2000, S. 37 f.
- <sup>218</sup> S. o., S. 8.
- <sup>219</sup> Briefe Hausmanns an den Direktor der Wolfenbütteler Herzog August Bibliothek Bethmann zum Bestand der Dürergraphik: Bibliotheksarchiv HAB, Briefe, Sign. BA II, 15, Nr. 937 (4. August 1855); Sign. BA II, 15, Nr. 939 (August 1855); Sign. BA II, 15, Nr. 940 (Oktober 1855).
- <sup>220</sup> Von den Eigentümern der Sammlung ebenfalls dem Herzog Anton Ulrich-Museum als Dauerleihgabe zur Verfügung gestellt.
- <sup>221</sup> Die Vorrede datiert vom 11. November 1842.
- <sup>222</sup> Verbleib der Notizen nicht nachweisbar.
- <sup>223</sup> Kommentierter Abdruck der Vorrede im Anhang.
- <sup>224</sup> Vgl. zur Geschichte der Sammlung im 20. Jahrhundert weiter unten, S. 24 f.
- <sup>225</sup> Söltl 1842.
- <sup>226</sup> Messerer 1961, S. 66.
- <sup>227</sup> Möglicherweise folgte Hausmann hier einer Passage aus Lipowskys »Baierischem Künstlerlexikon«, der sich schon 1810 im gleichen Tenor geäußert hatte: Lipowsky 1810, Bd. 1, S. 50.
- <sup>228</sup> Elsbeth Grotrian-Steinweg stammte aus der Familie Blasius, in die Hausmanns Enkelin Amalie durch die Heirat mit Rudolf Blasius eingetreten war. Elsbeth Grotrian-Steinweg erwarb die Sammlung aus dem Hausmannschen Fidei-Kommiß 1923 (Notiz von Christian von Heusinger, 1957, HAUM).
- <sup>229</sup> HAUM, Altregistratur Neu 391; vgl. Döring 2004, S. 274.
- <sup>230</sup> Zimmermann 1931.
- <sup>231</sup> Chronikeintrag zum 12. Juni 1940, München, Stadtarchiv.
- <sup>232</sup> Wilhelm Rüdiger: Ausgestellt im Kunstverein: Eine Biedermeier-sammlung, in: Völkischer Beobachter vom 14.6.1940, S. 9.
- <sup>233</sup> Vgl. dazu Wasem 1981, S. 373, zu Abb. 181, 182.
- <sup>234</sup> Bürkel 1941.
- <sup>235</sup> Freundliche briefliche Mitteilung von Karl Heinz Mehnert, Leipzig, 7.5.1999.
- <sup>236</sup> HAUM, Altregistratur, Akten »Ausstellungen«, 1952.
- <sup>237</sup> Ausst.-Kat. Hannover 1962.
- <sup>238</sup> Ausst.-Kat. Braunschweig 1999.
- <sup>239</sup> Sogenannte »Bunkerliste« = »Privates Bergungsgut«, Listen Grotrian-Steinweg Nr. 1–261; HAUM Altregistratur Neu 757, Bl. 1–3, Nr. 1–216 (= Sammlung des 19. Jahrhunderts), Bl. 6, 7, Nr. 330–405 (= Dürersammlung). Vgl. auch Neu 594, Neu 613.
- <sup>240</sup> Zu Seeleke und der Bergung von Kunstwerken vgl. Döring 2004, S. 286 f., in: Luckhardt 2004, S. 254–304.
- <sup>241</sup> Über die genauen Vorgänge im Salzdahlumer Bunker bei Kriegsende sind keine Quellen bekannt. – Ich danke Erika Eschebach, Städtisches Museum Braunschweig, für ausführliche mündliche Auskünfte vom 9.2.2005.
- <sup>242</sup> Undatierter Zettel mit Kugelschreiber-Notiz, HAUM, Dauerleihgabe Sammlung Hausmann.
- <sup>243</sup> Nr. 47; Abbildung in Zimmermann 1931, S. 144. Zum Gemälde: Börsch-Supan/Jähniß 1973, Kat. Nr. 489, S. 474 m. Abb.; vgl. auch Bürkel 1941.
- <sup>244</sup> Nr. 167. Das Gemälde in der Berliner Nationalgalerie, Inv. NG 208; Best. Kat. Berlin 1976, S. 230.
- <sup>245</sup> Nr. 251; Abb. in Zimmermann, 1931, S. 144; vgl. Best. Kat. Bonn 1982, S. 268 m. älterer Lit.
- <sup>246</sup> Nr. 250 (»Farben-Zeichnung«).







# Katalog der Werke



# Katalog

## Vorbemerkungen

Der Katalog der Sammlung beinhaltet nur die heute noch in ihr enthaltenen Aquarelle und Zeichnungen, die im Herzog Anton Ulrich-Museum verwahrt werden. Die im Inventarbuch Hausmanns darüber hinaus verzeichneten Werke, die seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen oder zerstört sind, werden hier nicht berücksichtigt. Eine Liste der verlorenen Blätter findet sich im Anhang.

Die Einzelwerke werden im vorliegenden Katalog dennoch nicht isoliert verstanden, sondern als Teil der von Bernhard Hausmann ab 1833 aufgebauten historischen Sammlung *Andenken meiner Zeitgenossen*. Daher enthalten die technischen Daten neben den Angaben zum jeweiligen Objekt auch Informationen zur Montierung und zu den Aufschriften auf den Untersatzkartons. Beschriftungen der Blätter selbst und der Montierungen sind zu unterscheiden. Letztere stammen in der Regel aus der Zeit des Sammlers, es ist jedoch fraglich, ob sie von ihm persönlich angefertigt wurden (vgl. Einleitung, S. 22). Einige Blätter zeigen eine modernere Montierung. Dies ist jeweils kenntlich gemacht.

Zusätzlich sind zu jedem Blatt ausgewählte Bemerkungen Bernhard Hausmanns aus dessen Inventarbuch zitiert, die Hinweise auf seine Bewertung oder andere Besonderheiten enthalten. Auch die Angaben zur Provenienz der Blätter sind aus den Angaben des Inventarbuchs abgeleitet. Der Umfang des Inventarbuchs ließ einen gesamten Abdruck nicht zu. Der Anhang enthält jedoch eine Transkription des einleitenden Teils des Inventarbuchs.

Der Zustand der heute noch erhaltenen Blätter der Sammlung ist bis auf wenige Ausnahmen, die deutliche Kriegsschäden aufweisen, gut bis sehr gut. Vor allem die Farbfrische der Werke ist hervorzuheben. Zuweilen kommen allerdings, vor allem bei den Aquarellen und Gouachen, störende Bereibungen in den Randbereichen und Ecken vor. Sie wurden durch den Leim verursacht, mit dem die Blätter fest auf die Unterlage aufgeklebt wurden. Dieser mittlerweile nicht mehr elastische Leim aus Hausmanns Zeit wurde teilweise dick aufgetragen und drückte sich gegen die Blattoberseiten durch. Da die Blätter nicht passepartouriert aufbewahrt wurden, verursachten die Rückseiten der Untersatzkartons auf den direkt darunter liegenden Blättern bei jeder Handhabung einen gewissen Abrieb.

Die überwiegend feste Montierung stand auch einer Untersuchung der Wasserzeichen entgegen, die daher nur in Ausnahmefällen festgestellt werden konnten. Eine Trennung der Werke von ihrer zeitgenössischen historischen Montierung wurde im Herzog Anton Ulrich-Museum nach der Über-

nahme der Sammlung dennoch nicht in Betracht gezogen, weil damit teilweise ein erhebliches Risiko der Beschädigung verbunden wäre. Eine derartig schwierige restaurierungstechnische Aufgabe kann im Herzog Anton Ulrich-Museum gegenwärtig nicht durchgeführt werden.

Die Ordnung des Kataloges ist wegen der leichteren Auffindbarkeit der Werke alphabetisch nach Künstlernamen angelegt und entspricht daher nicht mehr der Ordnung in Hausmanns Inventarbuch. Die fortlaufende Numerierung in Hausmanns Inventar ist jedoch anhand der »Hausmann-Nr.« zu ermitteln. Sie steht vor der modernen Zugangslisten-Nummer (HAUM ZL-Nr.), die im Herzog Anton Ulrich-Museum den Dauerleihgaben als Inventarnummer zugeordnet wurde.

Kommen mehrere Werke eines Künstlers vor, sind diese nach der alten Numerierung der Sammlung Hausmann geordnet, da sich so Serien oder Gruppen von Blättern erschließen. Auch die Reihenfolge der Erwerbungen von mehreren Blättern eines Künstlers wird auf diese Weise deutlich.

Die im Herzog Anton Ulrich-Museum aktuell vergebenen ZL-Nummern entsprechen in ihrer Reihenfolge nicht immer der alten Numerierung der Sammlung Hausmann. Eine Konkordanz im Anhang ermöglicht das schnelle Auffinden eines Blattes sowohl nach der Hausmann-Nr. als auch nach der ZL-Nr.

Bei den Maßangaben steht Höhe vor Breite, die Maße sind an der linken und unteren Blattkante genommen, sofern nichts anderes vermerkt ist.

### Abkürzungen:

Ausst.-Kat.	Ausstellungskatalog
Best.-Kat.	Bestandskatalog
HAUM	Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig
Inv.	Inventarnummer
Nr.	Katalognummer
Wz.	Wasserzeichen
WVZ	Werkverzeichnis
ZL-Nr.	Zugangslisten-Nummer



## Jacobus Theodorus Abels

Amsterdam 1.9.1803 – 18.6.1866 Abcoude

Landschaftsmaler. Ausbildung bei dem Viehmaler Jan van Ravenswaay. 1826 Studienreise nach Deutschland, anschließend Niederlassung in Hilversum, ab 1828 in Baarn. Von 1830 bis 1848 in Den Haag, anschließend bis 1857 in Haarlem, danach bis kurz vor seinem Tod in Arnheim. Zunächst Spezialisierung auf sommerliche Landschaften. Freundschaft mit Pieter Gerardus van Os, dessen Tochter Cornelia Johanna er heiratete. Zusammenarbeit mit dem Tiermaler van Os an einigen Gemälden, Abels malte die Landschaft, van Os die Tiere (unter anderem Gemälde im Rijksmuseum Amsterdam). In seiner reifen Schaffensphase vor allem stimmungsvolle Landschaften, darunter zahlreiche Mondschein-Landschaften in der Nachfolge Aert van der Neers, mit denen er sehr erfolgreich wurde. Zahlreiche Kunstaustellungs-Medailen. 1841 Ehrenmitgliedschaft der Königlichen Akademie Amsterdam, Ankauf einer Mondscheinlandschaft durch den belgischen König.

Neben Ölgemälden hat Abels zahlreiche Zeichnungen und Aquarelle hinterlassen. Eine umfangreiche Sammlung kann im Gemeentemuseum Den Haag studiert werden (vgl. Scheen 1994, Bd.1, S.3). Auch in deutschen Museen sind seine Werke anzutreffen.

## Jacobus Theodorus Abels

### Landschaft im Mondschein

Aquarell u. Pinsel in Braun, Federeinfassung in Braun; 170x218 mm. Rechts unten mit Feder in Schwarz monogrammiert: »TA [ligiert] f«.

Montiert auf cremefarbigem Karton ohne Marke (erneuert), dort Federeinfassung in Braun, in dieser Einfassung bezeichnet: rechts oben »114«, links unten »T Abels fec: / in Amsterdam«, rechts unten »1836«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.114.

HAUM, ZL-Nr.96/7223.

Provenienz: Von Hausmann für 5 Reichstaler angekauft.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr.1.

Das Blatt ist ein typisches Beispiel für die zahlreichen Landschaften bei Mond- oder Abendlicht in der Nachfolge Aert van der Neers, auf die sich Abels in seiner reifen Schaffensperiode in Arnheim spezialisiert hatte. Der Name Abels ist heute vor allem mit solchen Werken verknüpft. Schon anlässlich seines Todes belegt eine zeitgenössische Äußerung die offenbar sehr ausgeprägte Konzentration auf diesen Bildtypus (Ausst.-Kat. Wien/München 1986, S.57).



96/7223



Eng an der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts orientiert, zeigt Abels hier eine typische holländische Flußlandschaft mit Gehöften am rechten Flußufer, einigen Booten und einer am tiefen Horizont weit in der Ferne angedeuteten Ortssilhouette, in der auch die charakteristische Bockwindmühle nicht fehlt. Am Ufer des Flusses sind zwei Männer bei einem Kahn im Gespräch zu sehen. Zwar erscheint der Himmel in Vollmondlicht, es handelt sich aber nicht um ein Nachtstück, sondern um eine Abendstimmung im Halbdunkel; noch haben nicht alle Bewohner der Höfe sich in ihre Häuser zurückgezogen.

Vergleichbar mit dem vorliegenden Blatt ist die Zeichnung *Flußlandschaft am Abend* in Rotterdam (Museum Boijmans-van Beuningen, Inv. MvS 1; Ausst.-Kat. Rotterdam 1994/95, Nr. 65 m. Abb.).

Besonders die Zeichnungen und Aquarelle Abels waren schon bei zeitgenössischen privaten Sammlern begehrt (vgl. Immerzeel 1842, S. 4).

Ausstellungen von Zeichnungen Abels' im Rahmen der jährlichen Kunstvereinsausstellungen in Hannover sind von 1837 bis 1842 ohne Unterbrechung in den jeweiligen Katalogen dokumentiert, ausnahmslos handelt es sich um Landschaften, überwiegend Mondschein-Landschaften. Es kann daher als wahrscheinlich angesehen werden, daß Hausmann sein Blatt in diesem Zusammenhang erwarb.

Aus dem Inventarbuch: »Diese Zeichnung gehört zu den / flüchtigeren des Meisters, mehr / ausgeführte desselben werden / bedeutend höher bezahlt.«

## Andreas Achenbach

Kassel 29. 9. 1815 – 1. 4. 1910 Düsseldorf

Bereits als Zwölfjähriger 1827 Aufnahme des Studiums an der Kunstakademie Düsseldorf, wo er bis 1835 blieb, unter anderem in der Landschaftsklasse bei Johann Wilhelm Schirmer.

Achenbach führte ein unstetes Leben mit unzähligen Reisen: 1832/33 Reise mit dem Vater nach Rotterdam, Amsterdam, Hamburg, Riga und St. Petersburg. 1835 Reisen nach Schweden und Holland. 1836 Übersiedelung nach München, 1837 Umzug nach Frankfurt a. M., 1839 Rückkehr nach Düsseldorf, wo er sich aber erst 1846 endgültig niederließ. 1859 Professor an der dortigen Akademie. Auch nach seiner Rückkehr nach Düsseldorf unternahm Achenbach weiterhin ausgedehnte Reisen. 1837, 1838 und ab 1840 häufigere Aufenthalte in den Niederlanden, 1839 Reise nach Norwegen, 1838, 1864 und 1865 nach Frankreich, 1843–45 und 1873 nach Italien, 1837 und 1857 nach England. Die Eindrücke dieser Studienaufenthalte prägen sein umfangreiches Werk mit über 1000 Gemälden, das hauptsächlich aus Landschaftsdarstellungen besteht.

Bekannt wurden vor allem seine Seestücke, entwickelt aus dem Vorbild holländischer Marinemalerei, die ihn bei seiner Ankunft in München 1836 schlagartig bekannt machten. Er bezog in diese Darstellungen auch moderne Elemente wie

Dampfschiffe mit ein. Charakteristisch sind vor allem seine Schilderungen von Seestürmen und dramatischen Schiffbrüchen.

Achenbachs Winterlandschaften sind den Werken von Andreas Schelfhout verwandt. Daneben malte er, bestärkt durch den Kontakt mit Louis Gurlitt in München, nordische Landschaften, unter denen vor allem die in den 40er Jahren entstandenen norwegischen Landschaften zu seinen bedeutendsten Werken zählen. Hinzu kommen italienische Küstenlandschaften (Capri) mit bereicherter Farbpalette sowie Landschaften deutscher Regionen, unter anderem aus Westfalen, der Eifel und vom Niederrhein.

Neben zahlreichen Szenen aus dem Leben einfacher Fischer zeichnete er auch karikaturhafte Genreszenen und Figuren, oft als Aquarelle, ab 1848 auch politische Karikaturen für die Düsseldorfer Monatshefte.

Achenbach erhielt zahlreiche Auszeichnungen, war Mitglied zahlreicher Kunstakademien und zählt gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Oswald zu den Hauptmeistern der Düsseldorfer Malerschule. Er gehört zu den Vertretern einer gegen das klassizistische Ideal gerichteten neuen Landschaftsauffassung, die den Ausdruck von Stimmungen und das Hervorrufen emotionaler Assoziationen beim Betrachter zum Ziel hat und häufig dramatische Stilmittel nutzt.

## Andreas Achenbach

### Gegend in der Eifel, 1835

Feder in Schwarz, Pinsel in Braun u. Grau, Deckweiß, über Bleistiftvorzeichnung; 235 x 316 mm. Links unten (in der Art eines gemeißelten Steinblocks) monogrammiert: »AA« (ligiert), darunter beschnittene Datierung mit Pinsel in Braun: »1835 [?] 14t Juni«, schräg rechts darüber mit Bleistift (nachträglich): »1835.«

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassungen in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »63.«, links unten »A. Achenbach del. / in Düsseldorf«, rechts unten »1835«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 63.

HAUM, ZL-Nr. 96/7219.

Provenienz: Durch Vermittlung des Malers Rudolf Wiegmann angekauft, 13. 4. 1836.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962; Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 1; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 2 (Abb.). – Nicht bei Ponten 1983.

Achenbachs Zeichnung aus dem letzten Studienjahr an der Düsseldorfer Akademie gehört zur Gruppe seiner Landschaftsdarstellungen aus Nordeuropa. Derartige Darstellungen betonen das Mythische, Dunkle der Landschaft, und sie enthalten bei Achenbach regelmäßig auch Zeugnisse der germanischen Vorzeit wie Runensteine oder Gräberfelder. Damit entsprechen sie einer Tendenz der deutschen Romantik, aus der heraus sich unter anderem auch die wissenschaftliche Erforschung des germanischen Altertums entwickelte. Das Blatt zeigt rechts im Vordergrund einen Hohlweg, der in ein Tal hinabführt, links erheben sich zer-





96/7219

klüftete Hügel. Auf einem dieser Hügel im Bildmittelgrund markiert eine alte Steinsetzung, von Vögeln umkreist, einen solchen vorgeschichtlichen Kultplatz.

Am Wegesrand sind im Dunkel des Vordergrundes dagegen ein stehendes und ein umgestürztes Grabmal in Form eines christlichen Kreuzes zu entdecken. In unmittelbarer Nähe hockt auf einem toten Ast ein Rabenvogel, ein im Volksglauben verankertes Symbol für den Tod. Am rechten Bildrand steht, gleichsam als Repoussoirfigur, ein weiterer abgestorbener Baum. Die Düsternis der Darstellung und die unverkennbare Todessymbolik beherrschen die bedrohlich wirkende Stimmung des Blattes.

Motivisch und stilistisch ist mit dem vorliegenden Blatt Achenbachs ebenfalls 1835 datiertes Gemälde *Eifellandschaft* sehr nah verwandt (Lwd., 35x58 cm, signiert und datiert, Auktion Weinmüller, München, 23./24. 6. 1965, Abb. in: *Weltkunst* 1965, Nr. 11, S. 493; Ponten 1983, Nr. 9). Abgestorbene Bäume, ein aufgerichteter Felsbrocken und die auf Vergänglichkeit gerichtete Stimmung verbinden beide Arbeiten. Dennoch handelt es sich bei der Zeichnung um ein Werk mit eigenständiger Bedeutung. Dafür spricht formal die künstlerisch ausgearbeitete Signierung links unten mit dem typischen, an Dürer erinnernden, ineinander gestellten Achenbach-Monogramm, das sich hier in Form eines skulptierten Steines sinnvoll dem Bildinhalt anschließt. Auch han-

delt es sich um eine weit ausgearbeitete Zeichnung mit sorgfältiger, vielstufiger Lavierung, die die zugrundeliegende Federzeichnung präzise ergänzt. Durch verschiedene Braun- und Grautöne erzielt Achenbach den Charakter einer Grisaille mit starken Hell-Dunkel-Effekten.

Derartige Motive hat der Künstler auch später noch aufgegriffen, wie das Ölgemälde *Landschaft mit Runenstein* von 1841 in München eindrücklich beweist. Nach Achenbachs späterer rückseitiger Aufschrift handelt es sich dabei ebenfalls um ein »Motiv aus der Eifel...« (Neue Pinakothek, Inv. 14599; Best.-Kat. München 1984, S. 8f.).

Weiterhin vergleichbar sind die Ölgemälde *Norwegische Landschaft* (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.-Nr. 937; Ausst.-Kat. Düsseldorf/Hamburg/Linz 1997/98, S. 74) und *Nordisches Gebirge im Winter* (Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Inv. C 6749; Best.-Kat. Dortmund 1999, S. 19) von 1838, wo derartige Bildvorstellungen anhand skandinavischer Landschaftsdarstellungen Gestalt gewinnen. Dies deutet an, daß Achenbach nicht konkrete Orte porträtiert, sondern mittels bestimmter Landschaftsformen die romantische Idee eines stimmungshaften – düsteren – Landschaftseindrucks erzielen will.

Andreas Achenbach stellte im Kunstverein Hannover seit 1835 bis 1845 ununterbrochen mit jeweils mehreren Arbeiten aus, anschließend mit kleineren Unterbrechungen bis



1867. Schon 1836 bot ihm die Kunstvereinsausstellung in Hannover ein gutes Podium: er konnte drei Gemälde vorstellen, und genau in diesem Jahr erhielt Hausmann sein Blatt. Dies läßt auf das große Interesse Hausmanns an dem Künstler schließen, das sich auch im nachfolgenden Erwerb von zwei weiteren Blättern ausdrückt.

Aus dem Inventarbuch: »Die vorliegende Zeichnung... ist vor / Achenbachs Reise nach Rom / gefertigt... und ist für Achenbach / fast etwas trocken. / Es ist eine rauhe Gegend der / Eifel, voll kahlen Felsen... Der Himmel ist bewölkt, die Luft / kalt, die dargestellte Natur / unbehaglich.«.

**Andreas Achenbach**  
**Der englische Fischer, 1838**  
Farbtafel 39

Aquarell, über Bleistiftvorzeichnung, Höhungen partiell herausgekratzt, rechts und links unten Bleistifteinfassung angedeutet; 341 x 261 mm. Rechts am Rand auf halber Höhe mit dem Pinsel in Braun signiert und datiert: »A. Achenbach. f. / 1838. / 22 July«. Rechts unten mit gelbem Stift bezeichnet: »1«.

Montiert auf braunem Karton der Marke »Turnbull Crayon Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »258«, links unten »A. Achenbach fec. / Düsseldorf«, rechts unten »1838«, unten Mitte »Englischer Fischer.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 258.  
HAUM, ZL-Nr. 96/7245.  
Provenienz: Geschenk des Künstlers, 31. 3. 1841 (Wert: 6 Louisdor).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).  
Literatur: Zimmermann 1931, S. 143 m. Abb. – Nicht bei Ponten 1983.

Neben ernsten, teilweise auch dramatischen Landschaftsdarstellungen schuf Andreas Achenbach eine Reihe von Karikaturen und auch humoristische Genrefiguren, zu denen die vorliegende Darstellung gehört. In leuchtenden Aquarellfarben ist hier ein Fischer, der seine Waren feilbietet, schwungvoll auf das Papier gesetzt. Im Kunstmuseum Düsseldorf haben sich Karikaturen eines Priesters (Inv. 16/78, datiert 1834) und eines Offiziers (Inv. 25/184) erhalten, die Hausmanns Blatt an die Seite zu stellen wären, auch wenn die Ausführung dieser frühen Blätter nicht die technische Raffinesse des vorliegenden Aquarells aufweist. Deutliche Farbakzente sind mit einer intensiven Licht-Schatten-Gestaltung kombiniert, die die Figur für den Betrachter plastisch zum Leben erwecken. Virtuoso zeigt Achenbach das aus dem Fischbottich herabtropfende Wasser mit feinen, spröde aus der Aquarelloberfläche herausgekratzten Linien. Auch die selbstbewußt schwungvolle Künstlersignatur, die prominent neben der Figur angebracht ist, trägt zur spontanen Wirkung bei. Achenbach kann hier auf Eindrücke seines ersten Englandaufenthaltes 1837 zurückgreifen; anscheinend verarbeitet er Skizzen nach der Natur. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß die Neigung Düsseldorfer Künstler zu Genre und Karikatur durch die Berührung mit der englischen Kunst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts angeregt wurde (Siegfried Gohr, in: Trier/Weyres 1979, S. 197–199).



96/7245

Hausmann erhielt dieses Aquarell 1841 vom Künstler als Geschenk. Im gleichen Jahr war im Kunstverein Hannover laut Katalogeintrag von ihm »ein Kopf eines englischen Fischers. Aquarell« ausgestellt (Kat. Kunstverein Hannover 1841, S. 7, Nr. 4). Vermutlich waren beide Blätter nicht nur hinsichtlich des Themas, sondern auch der Ausführung vergleichbar. Vorliegendes Aquarell gehört also im Kontext der Sammlung Hausmanns zu den Beispielen von Künstlergeschenken, die dieser im Zusammenhang seiner Tätigkeit als Förderer zeitgenössischer Kunst in dem von ihm mitbegründeten Kunstverein erhielt.

Aus dem Inventarbuch: »Überall sieht (folgendes Wort eingefügt:) man die Leichtigkeit, Wahrheit / und Kraft, auch in Darstellung der / Menschlichen Gestalt, welche den / bewährten Maler sonst nur in sei- / nen Landschaften charakterisiert –«.

**Andreas Achenbach**  
**Norwegische Küste mit einer gestrandeten Brigg / Der Schiffbruch, 1842**  
Farbtafel 38

Feder in Braun und Grau, aquarelliert, einige Höhungen herausgekratzt, über Bleistift, auf hellem, festem Karton mit Goldschnitt; 308 x 450 mm. Rechts unten mit dem Pinsel in Braun signiert und datiert: »A Achenbach 1842«.

Montiert auf hellgrünem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »271.«, links unten »A. Achenbach fec / in Düsseldorf«, rechts unten: »1842«, unten Mitte: »Der Schiffbruch«.





96/7370

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 271.

HAUM, ZL-Nr. 96/7370.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 14. 1. 1842.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 2. – Nicht bei Ponten 1983.

Das Blatt wurde laut Hausmanns Inventarbuch-Notiz von Achenbach selbst als norwegische Küstenlandschaft bezeichnet. Es schildert in dramatischer Form einen Seesturm, bei dem ein Segelschiff gestrandet ist. Am Ufer sind einige Figuren zu erkennen, die sich aus der Seenot an den Strand retten konnten. Auf dem Schiffsdeck haben weitere Figuren ihre Arme hilfeschend in die Höhe gerissen. Auf den aufgepeitschten Wellen treiben Teile der Ausrüstung. Im Bildmittelgrund ragen steile Felsenklippen auf. Auf einem in das Meer ragenden Felsvorsprung steht ein Leuchtturm, der das Schiff offenbar nicht vor der Katastrophe bewahren konnte. Wie als anklagender Fingerzeig wirkt der auf den Turm gerichtete Mastbaum des Schiffes.

Das Aquarell entstand drei Jahre nach der Norwegen-Reise Achenbachs. Es handelt sich bei dem bildhaft ausgearbeiteten Blatt nicht um eine Naturstudie, sondern um ein genau komponiertes dramatisches Stück. Vorausgegangen waren jedoch Studien vor der Natur, wie ein 1839 von Achenbach datiertes Aquarell in Düsseldorf (Museum Kunst Palast, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 17/250) beweist, dessen Datum mit der Norwegen-Reise des Malers übereinstimmt. Es zeigt bereits die im Braunschweiger Blatt verwendeten Motive des untergehenden Schiffes und der an das Faß geklammerten Schiffbrüchigen.

Darstellungen dieser Art gehörten zu den bekanntesten und daher sehr gesuchten Werken von Andreas Achenbach, die er häufig auch als Ölgemälde ausführte. Sehr verwandt ist beispielsweise das 1841 datierte Gemälde *Schiffbruch* (Galerie Wilhelm Körs, Düsseldorf, Verkaufsausstellung 2. – 16. Oktober 2004, S. 21).

Wie in dem vorhergehenden Werk (Hausmann Nr. 258) verwendet Achenbach auch in diesem Blatt die Technik des Herauskratzens von Farbpartikeln aus dem Papier, in diesem Fall für einige Höhungen, z. B. entlang der steilen Felsklippe im Bildmittelgrund.

Aus dem Inventarbuch: »Durchweg ein Bild / des Grauens, mit bewunderungs- / würdiger Leichtigkeit und / Wahrheit geschildert –.«

## Albrecht Adam

Nördlingen 16. 4. 1786 – 28. 8. 1862 München

Zunächst ab 1804 Ausbildung zum Zuckerbäcker in Nürnberg, sein Vater betrieb eine Konditorei und einen Kolonialwarenhandel in Nördlingen. Bildete sich daneben seit ca. 1800 autodidaktisch zum Maler aus, ab 1804 neben der Lehre in Nürnberg Besuch der Zeichenschule von Christoph Zwinger. Nach dem Abbruch der Lehre Arbeit als Formschneider und Radierer. 1806 Übersiedelung nach Augsburg und Tätigkeit als Porträtmaler. Ab 1807 in München, 1809 Ernennung zum Hofmaler von Eugène de Beauharnais, Vizekönig von Italien in Mailand. Spezialist für Tierdarstellungen, vor allem Pferdeporträts, dies prädestinierte ihn außerdem zum Schlachtenmaler. Nahm im Dienste seines Herrn Eugène de Beauharnais an napoleonischen Kriegszügen teil, auch am Rußlandfeldzug 1812. Schilderte die Ereignisse als Kriegsberichterstatte in seinen Gemälden und Graphiken, darunter die 1827 bis 1833 erschienene Lithographiefolge *Voyage pittoresque et militaire de Willenberg en Prusse jusqu' à Moscou*.

1815 Rückkehr nach München, wo er Aufträge von König Maximilian I. von Bayern und Kronprinz Ludwig I. erhielt, 1823 unter anderem für Ludwig I. Auftrag zum großen Gemälde *Schlacht bei Borodino* für den Schlachtensaal der Münchner Residenz (1835 vollendet). 1824 verlor er nach dem Tod Eugène de Beauharnais' seine Stellung als Hofmaler. Arbeitete für zahlreiche Adelige als Porträtist und Gestütmaler; dazu richtete er ein Atelier ein, in das Pferde ebenerdig hineingeführt werden konnten. Auftragsarbeiten unter anderem 1829 für König Wilhelm und den Herzog von Württemberg sowie 1830 für den Fürst zu Fürstenberg in Donaueschingen, 1833 und 1837 Besuche beim Herzog von Schleswig Holstein. 1836 Mitarbeit an den Fresken in Schloß Hohenschwangau. 1838 Arbeit für den Herzog von Mecklenburg. 1839 Auftrag für 16 Gemälde zu den Feldzügen von Eugène de Beauharnais für dessen Sohn, den Herzog Maximilian von Leuchtenberg in Sankt Petersburg (13 vollendete Gemälde, heute verschollen). 1848/49 Arbeiten für den österreichischen General Graf Radetzky sowie zwischen 1849 und 1856 für den österreichischen Kaiser Franz Joseph I., darunter Schilderung der ungarischen Schlachtfelder 1851–1853. Adam gehörte 1824 zu den Mitbegründern des Münchner Kunstvereins und war auch im Hannoveraner Kunstverein immer wieder mit Werken vertreten. Bereits 1842 kaufte der König von Hannover aus der zehnten Kunstvereinsausstellung das Gemälde *Napoleon I. vor Regensburg* von 1840 (Landesgalerie Hannover, Inv. PNM 473, Best.-Kat. Hannover 1990, S. 9, Nr. 6). Albrecht Adam begründete eine Künstlerfamilie, die über vier Generationen sehr erfolgreich war. Das Nachlaß-Archiv Albrecht Adams im Münchner Stadtmuseum bietet wichtiges Quellenmaterial, auch zur Münchner Kunstgeschichte allgemein.



## Albrecht Adam

### Die französische Armee beim Übergang über die Düna im Jahr 1812

Umrißzeichnung mit Bleistift; 111 x 153 mm.

Montiert auf hellgrünem Karton, dort Einfassung mit schwarzer Federlinie und aufgeleimter Borte aus geprägtem Goldpapier (Lotus-Akanthus-Fries), in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »19.«, links unten »A. Adam / in München.«, unten Mitte »Bey'm Uebergang der französischen Armee über die Duina [Korrektur] nach der Natur gez:«, rechts unten »1812 / 24 July.«, rechts am Rand mit Bleistift »3«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 19.

HAUM, ZL-Nr. 96/7325.

Provenienz: Geschenk von Domenico Quaglio d. J.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 3.

Die unscheinbar wirkende Bleistiftzeichnung ist eine Vorarbeit zu Blatt 6 der 24 *Umriß-Scenen aus dem Russischen Feldzuge des Jahres 1812*, die J. M. Herrmann in München herausgab.

Adam berichtet in seinen Lebensbeschreibungen über den geschichtlichen Hintergrund. Er begleitete den Feldzug Napoleons nach Rußland, um dessen Ablauf in Skizzen festzuhalten, die später in Form von Ölgemälden und Druckgraphik verarbeitet wurden. Zum hier geschilderten Ereignis schreibt er: »Am 24. Juli (1812) schien es, als ob es zu dem heißersehten Kampfe komme. Eine Abtheilung Infanterie wurde auf Pontons an das rechte Dünaufufer übergeschifft, eine Brücke geschlagen und gleichzeitig setzten die bayerischen Chevauxlegersregimenter [...] über den Strom. Es war ein beschwerlicher Uebergang: die Düna ist tief und hat eine starke Strömung und alles mußte schwimmen. [...]« (Holland 1886, S. 160).

Genau diese Situation schildert der Zeichner Adam in der vorliegenden Skizze: Einzelne Soldaten reiten durch den Fluß, am Zügel ihre Packpferde mit sich führend. Am entfernt erkennbaren gegenüberliegenden Ufer wartet eine lange Reihe bereits angekommener Soldaten. Der charakteristische

Helm des im Vordergrund groß aufgenommenen Reiters kennzeichnet die Truppe als die bayerischen Chevaulegers, ein Kavallerieregiment.

Mit wenigen Strichen hält Adam die Szene fest; erkennbar sind in dieser Stufe der Arbeit bereits die für ihn typischen Reiterfiguren sowie die Landschaft.

Die Skizze bildete die Vorlage für eine in der Münchner Staatlichen Graphischen Sammlung bewahrte Zeichnung mit fast identischer Komposition und ähnlichen Maßen (Inv. 18783:62). Lediglich der im vorliegenden Blatt in der äußersten rechten Bildecke nur schwach angedeutete Hund bekommt in der Münchner Arbeit eine prominentere Rolle im Vordergrund rechts. Auch das insgesamt weiter ausgeführte Münchner Blatt ist mit Bleistift angelegt, in wichtigen Partien jedoch mit schwarzer Feder übergangen (Großes Packpferd, Hund).

Weiterhin eng mit der Zeichnung verwandt ist die ebenfalls in der Münchner Staatlichen Graphischen Sammlung bewahrte Bleistiftskizze *Passage durch die Duina, der 23 (sic) Juli* (Inv. 18783:46). Auch bei dieser ganz ähnlich angelegten Arbeit ist ein Reiter als Zentrum der Darstellung deutlich herausgezeichnet, während das übrige nur angedeutet ist.

Aus dem Inventarbuch: »Adam begleitete den Vice König bis Moskau, erbat / sich aber, im Vorgefühl der bevor- / stehenden Krise, 14 Tage vor dem / ominösen Rückzuge der Franzosen / von dort die Erlaubniß nach / München zurückzukehren, welche / er auch erhielt und nach den / merkwürdigsten Abentheuern / das große Glück hatte, nicht nur / nach München / zu kommen, sondern auch den bey weitem / größten Theil seiner Effekten und / Studien zu retten -. Ich wer- / de es nie vergessen als Adam / mir einen ganzen Abend lang, / hier bey mir auf dem Garten, / bey Gelegenheit der Reisen wel / che derselbe in späterer Zeit / 1833-36. zu dem Herzog von / Augustenburg / nach der Insel Alsen und nach Meckl(en) / burg machte, um die berühmtesten / Pferde zu Portraitieren, mit / der anschaulichsten Lebendig- / keit, die Details dieser schon / mit den schauerlichsten / Einzelheiten der Noth und / des Elendes verbundenen ..... // ..... erzählte -«.

## Albrecht Adam

### Französische Reiter

Bleistiftzeichnung, braun aquarelliert, Einfassung mit schwarzer Kreide, auf festem Bütten (ohne Wasserzeichen); 278 x 359 mm. Verso rechts unten mit Bleistift bezeichnet: »Albrecht Adam«.

Montiert auf braunem Karton, dort Federeinfassung in Schwarz und aufgeleimte Borte aus geprägtem Goldpapier (Lotus-Akanthus-Fries), in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »26.«, links unten »Albrecht Adam / in München«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 26.

HAUM, ZL-Nr. 96/7332.

Provenienz: Von Domenico Quaglio d. J. für 2 Dukaten angekauft, 29. 4. 1835.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Die Figurenstudie, die in den Bereich der napoleonischen Schlachtendarstellungen Adams einzuordnen ist, beschäftigt sich mit einem französischen Soldaten zu Pferde, der unter



96/7325





96/7332

dem Kugelhagel des Kampfes auf seinem Pferd in stürmischem Galoppsprung den feindlichen Gewehrsalven zu entfliehen sucht. Er hat seinen Degen kampfesmutig erhoben und blickt sich während der Flucht nach hinten um, wo hinter ihm weitere Reiter zu erkennen sind. Nur flüchtig skizziert erkennt man weitere Reiter im Hintergrund davonreitend. Adam arbeitet nur die zentrale Figur als sorgfältige Studie genau aus, während die übrigen Soldaten mit wässrigem Pinsel nur leicht angedeutet sind. So erzielt er räumliche Tiefe und zugleich inhaltliche Konzentration. Der Künstler zeigt sich hier als einer der bedeutendsten Maler von Pferden und Kavallerieszenen seiner Zeit. Treffsicher sind sowohl der Bewegungsablauf von Reiter und Pferd als auch die Anatomie des Pferdes erfaßt.

Hausmann kaufte dieses Blatt 1835, als Adam zum zweiten Mal an der Ausstellung des Hannoveraner Kunstvereins teilnahm und sich dabei mit vier Arbeiten präsentierte. Dies läßt auf die besondere Wertschätzung des Künstlers auch in Hannover schließen.

Aus dem Inventarbuch: »Der Charakter der schweren / französischen Cürasir Pferde und / die ängstliche Hast der Flucht, / sind sowol bey dem einen aus= / geführten Reiter im Vorgrunde, / wie bey der zum Theil nur / angedeuteten Masse hinter / ihm, geistreich und Meisterhaft / ausgeführt.«

**Albrecht Adam**

**Die beunruhigte Stutenweide**

Farbtafel 17

Pinsel und Feder in Grau, aquarelliert, über Bleistiftvorzeichnung;  
179 x 259 mm.

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Grau, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »93.«, links unten »Alb: Adam del:«, rechts unten »1833«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.93.

HAUM, ZL-Nr.96/7221.

Provenienz: Ankauf im Rahmen der Hannoveraner Kunstvereinsausstellung, unter Vermittlung des Münchner Kunsthändlers Bolgiano, 8.10.1833.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962; Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr.4; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr.3.

Der Pferdemaler Adam zeigt hier sein ganzes Können in der Darstellung edler Vollblüter. Unterschiedliche Haltungen und Bewegungen sind charakteristisch und mit leichter Hand erfaßt, worauf schon Hausmann hinwies. Es wird eine lebendig bewegte Szenerie geschildert, die den Betrachter zu ausführlichen Vermutungen über den Gang der Geschehnisse anregt, wie die Erzählung beweist, mit der Hausmann sein Blatt beschreibt.

Ein im Zentrum der Darstellung platzierter Schimmelhengst vom anglo-arabischen Typ ist offenbar als Hauptfigur anzusehen. Im Gegensatz zu den ihn umgebenden Stuten mit ihren Fohlen trägt er ein Halfter, konnte aber offenbar dennoch den von rechts herbeilaufenden Männern entweichen und versetzt nun die Stuten in große Unruhe. Ein weiteres, gesatteltes Pferd weiter hinten, das seinen gerade über das Gatter kletternden Reiter abgeworfen hat, hat sich seinen Artgenossen angeschlossen.

Nach Hausmanns Inventarbuch-Notizen handelt es sich um eine Vorarbeit für ein Ölgemälde, das Adam für »den Pariser Rothschild«, also wohl James de Rothschild, der als einer der größten Kunstsammler seiner Zeit galt, geschaffen hatte (vgl. Stadtarchiv München, Nachlaß Adam, Nr.99, Rechnung für Gemälde an Baron v. Rothschild, Paris, u.a. *Großes Gestüt mit vielen Pferden*). Ein entsprechendes Werk konnte bislang jedoch nicht nachgewiesen werden.

1995 war ein 1839 datiertes Ölgemälde des Malers *Pferde auf der Weide* im Handel (Sotheby's München, 27.6.1995, Nr.131), das den gleichen Bildtypus vertritt, eine Gestütsweide, auf der edle Stuten mit ihren Fohlen innerhalb einer offenen Weidelandschaft in unterschiedlichen Haltungen präsentiert werden. 1836 war im Kunstverein Hannover Adams Ölgemälde *Gestüt-Pferde nach der Natur* ausgestellt (Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover, Frühjahrsausstellung 1836, S.7, Nr.3). Derartige Werke zeigen den Reichtum bestimmter Gestüte an wertvollen Pferden, deren Käufer ebenso wohlhabend sein mußten wie die Käufer entsprechender Bilder.



96/7221



Hausmann kaufte dieses bildmäßig durchgearbeitete Blatt bereits 1833 im direkten Zusammenhang mit seiner Organisationstätigkeit für den von ihm im Vorjahr mitbegründeten Hannoveraner Kunstverein. Sicherlich war Hausmann der außerordentliche Ruhm des Münchner Malers bekannt. Auch hatte Adam eine wichtige Position bei den Ausstellungen des Münchner Kunstvereins, der wiederum als Kooperationspartner des Hannoveraner Vereins für Hausmann von zentraler Wichtigkeit war.

Aus dem Inventarbuch: »Ueberall ist Leben und Bewegung und die verschiedenartigen Stellungen der Pferde und Fohlen dieses reichen Bildchens verrathen den vollkommen gewandten PferdeMaler – Auch das Landschaftliche ist, zwar sehr leicht, aber wahr behandelt.«

*Albrecht Adam*  
**Vier bayerische Chevaulegers**

Aquarell, über Bleistift; 159/150 x 204 mm (linke obere Ecke fehlt).

Montiert auf cremefarbigem Karton (erneuert), rechts oben mit Bleistift bezeichnet: »Adam 310«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 310.  
 HAUM, ZL-Nr. 96/7259.

Provenienz: Ankauf aus dem Nachlaß Adams, April 1863, für 13 Reichstaler.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 4 (m. Abb.).

In Halbfigur oder Kopfstudie zeigt die Aquarellskizze vier bayerische Soldaten aus der Truppengattung der sogenannten »Chevaulegers« (leichte Pferde). Es handelt sich bei ihnen um ein Dragonerregiment, das in Bayern bis 1919 existierte. Ursprünglich wurde im 18. Jahrhundert damit die leichte Reiterei der französischen Armee bezeichnet, später nannte man jedoch auch österreichische und bayerische Dragonerregimenter so.

Adams Zeichnung widmet sich allerdings nicht in erster Linie den Uniformen oder militärischen Besonderheiten, sondern sein Interesse gilt hier dem persönlichen Erlebnis der Schrecken des Krieges. Während rechts einer der Soldaten unbeteiligt in die Ferne blickt, stützt im Zentrum des Blattes ein traurig blickender Krieger einen mit gesenktem Kopf an seine Schulter gelehnten Kameraden, ein weiterer Soldat hinter den beiden blickt ebenfalls sorgenvoll und niedergeschlagen hinab.

Das Aquarell ist in lockeren Pinselzügen über einer leichten Bleistiftskizze angelegt, treffsicher sind Haltung und Mimik der Figuren erfaßt. Das Blatt, das Adam offenbar als Studien-



96/7259



material bewahrt hatte, kam erst aus dem Werkstattnachlaß in Hausmanns Sammlung, der mit 13 Talern eine verhältnismäßig hohe Summe dafür ausgab.

Aus dem Inventarbuch: »Leichte gezeichnete Skizze anschei / nend nach der Natur. –«.

Albrecht Adam  
Napoleon auf dem Schlachtfeld von Ostrowno, 1812

Feder in Schwarz, farbig aquarelliert. Federeinfassung in Schwarz; 164 x 229 mm. Verso rechts unten mit schwarzer Feder bezeichnet: »Napoleon am Abend der Schlacht bey Ostrowno ordnet ein neues Treffen an, um die Russen aus ihrer Stellung zu vertreiben. Diese Zeichnung ist von mir auf dem Schlachtfelde nach der Natur entworfen, und einige Tage später zu Souray an der Douina so weit wie sie gegenwärtig ist in Farbe gesetzt. Dies beurkunde ich dem gegenwärtigen Besitzer Herrn, C. G. Schutlz [sic] in Zelle, Zelle d 20ten August 1837, Albrecht Adam«, verso mittig mit Bleistift numeriert: »6«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »311.«, links unten »A. Adam del.«, rechts unten »1812/26 Juny«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.311.  
HAUM, ZL-Nr.96/7260.  
Provenienz: Ankauf aus der Auktion der Sammlung C. G. Schulze, Celle, Dezember 1867 (für 3 1/2 Taler).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.  
Literatur: Zimmermann 1931, S.139, Abb. S.140; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr.5.

Die aquarellierte Federzeichnung ist ein Beispiel für die von Adam auf dem Schlachtfeld vor der Natur angelegten Situationsskizzen aus dem russischen Feldzug, die, summarisch koloriert, später die Vorlagen für große Schlachtengemälde bildeten.

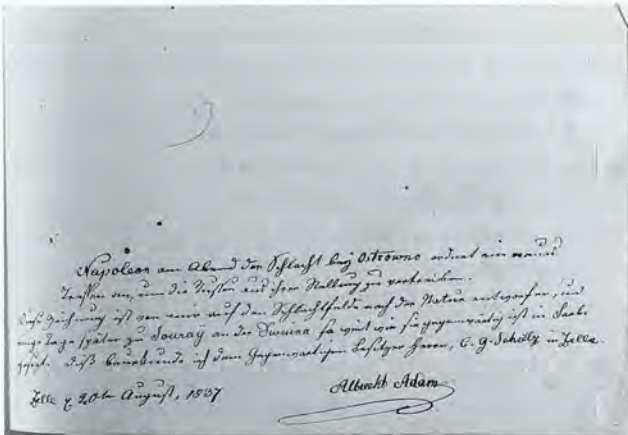
Unter anderem malte Adam für den Herzog von Leuchtenberg in Sankt Petersburg die Schlacht von Ostrowno im Rahmen der von diesem beauftragten, ab 1839 begonnenen Serie (Ausst.-Kat. München 1981, S.18f.). Die Schlacht von Ostrowno war für Adam die erste Schlacht, die er während seines Rußlandfeldzuges persönlich miterlebte.

Von einem Hügel im Bildvordergrund blickt der auf einem Schimmel sitzende Feldherr Napoleon, neben sich einen seiner Generäle, auf die salutierenden Fußtruppen zu seinen Füßen hinab. Weiter hinten erkennt man zwei Reihen von Kanonen, die von Pferden im Galopp herangezogen werden. Am linken Bildrand hinter Napoleon wartet die Reiterei. Kontrastiv ist der aufrechten Positionierung des Feldherrn ein am vordersten Bildrand liegender getöteter Reiter und dessen ebenfalls totes Pferd gegenübergestellt. Sie erinnern daran, daß dem hier dargestellten Aufzug zum Kampf bereits schwere Gefechte vorausgegangen waren.

Die Darstellung schildert ein konkretes Einzelereignis innerhalb der Schlacht, von dem Adam auch schriftlich in seinen Erinnerungen berichtet. Nachdem sich die Kampfhandlungen zwischen Franzosen und Russen am 25. Juli 1812 hingezogen



96/7260 recto



96/7260 verso

hatten, angeführt auf französischer Seite durch Adams Dienstherrn Eugène de Beauharnais, kam überraschend Napoleon selbst an den Kampfplatz. Die Skizze entspricht Adams Bericht auch in Details: »Schon gegen vierzehn Stunden hatte mehr oder minder lebhaft der Kampf gedauert, als Eugen und Murat sich auf einer Anhöhe befanden, von der man eine offene und weite Aussicht auf die neue, drohende Stellung der Feinde hatte. Die Schlacht war zum Stehen gebracht, ... als plötzlich von weiter Ferne her ein lautes, immer näher kommendes Rufen ertönte. Napoleon erschien und die Soldaten jauchzten ihm ihr gewohntes »Vive l'empereur!« zu. Eugen und Murat ritten ihm entgegen und alle drei begaben sich zusammen auf die vorgenannte Anhöhe. Napoleon beobachtete die Stellung des Feindes und machte Dispositionen zu einem neuen Angriffe. Er ließ den General d'Anthouard, Chef der Artillerie des 4. Armeecorps, zu sich rufen und befahl, alle in diesem Augenblicke verfügbare Artillerie vorrücken zu lassen. Mit unbegreiflicher Schnelligkeit wurde dieser Befehl vollzogen. Von jener Anhöhe aus war es imposant zu sehen, wie dreißig bis vierzig Geschütze mit allen ihren Munitionswagen und der Begleitung von reitenden Artilleristen durch eine weite Thalebene die Hügel hinan stürmten...« (Holland 1886, S.167). Obwohl es sich um eine Skizze nach der Natur handelt, sind die kompositionellen Abhängigkeiten von Werken Wilhelm von Kobells unübersehbar, wie beispielsweise der Vergleich mit seinem Aquarell *Begegnung mit französischen Soldaten* von 1803 in der



Münchner Staatlichen Graphischen Sammlung zeigt (Inv. G 2158; Ausst.-Kat. München/Saarbrücken 1993/94, Nr. 26).

Aus dem Inventarbuch: »...nach einer auf der / Rückseite derselben befindlichen eigen / händigen Beglaubigung des Künstlers, auf dem Schlachtfelde nach der Natur / entworfen...«.

### August Wilhelm Julius Ahlborn

Hannover 11.10.1796 – 24.8.1857 Rom

Ahlborn war der Sohn eines Schneiders. 1816 ging er über Braunschweig nach Berlin, wo er von Heinrich Anton Dähling gefördert wurde. 1820 Aufnahme in der Berliner Kunstakademie, Schüler von Johann Erdmann Hummel, Karl Friedrich Schinkel und Wilhelm Wach. 1827 bis 1831 erste Italienreise mit den Studienkollegen Hopfengarten und Wilhelm Schirmer. Von Rom aus reiste er in die Campagna und nach Sizilien, 1830 in die Toskana und nach Florenz. In Berlin 1833 Mitglied der Akademie, 1838 konvertierte er unter dem Einfluß Joseph von Führichs zum Katholizismus. 1840 bis 1845 erneuter Italienaufenthalt, plante anschließende Niederlassung in Hannover, war seit 1847 jedoch dauerhaft in Rom ansässig, zeitweise lebte er auch in Assisi und Florenz. Ahlborn gehörte zu den führenden Landschafts- und Architekturmalern der Berliner Akademie, stilistisch ist er vor allem von Karl Friedrich Schinkel beeinflusst. Er beschäftigte sich hauptsächlich mit der südlich geprägten, idealen Landschaft Italiens.

Der Künstler arbeitete für hochrangige Auftraggeber, darunter das preußische Königshaus und den König von Hannover. Seine zweite Italienreise hatte er wegen des Auftrags der Königin Friederike von Hannover für eine Aquarellserie mit Darstellung der Welfensitze angetreten. Dieses sogenannte *Welfenalbum* sollte als Vorarbeit für eine spätere Gemäldefolge zur Ausstattung des Hannoverschen Schlosses dienen (Seiler 1975). In Rom verkehrte Ahlborn im Kreis um den Prinzen Friedrich von Preußen. Er fand Anschluß an die deutsche Künstlerkolonie und traf häufig mit dem ebenfalls aus Hannover stammenden August Kestner zusammen. Von Rom aus begleitete er den Salzburger Fürstbischof Schwarzenberg als Reiseführer nach Sizilien; Ahlborn gehörte der Bruderschaft von Santa Maria della Pietà in Campo Santo an, deren Kirche Schwarzenberg mit der Ernennung zum Kardinal zugewiesen bekam (Sander 1892, S.76f.).

### August Wilhelm Ahlborn

Casa Adinolfi in Corpo di Cava, 1841

Verso: Blick auf ein bayerisches Dorf vor München

Pinsel in Braun, Federeinfassung mit vier Linien in Braun (verso: Bleistift); 295 x 402 mm. Links unten signiert und datiert: »Wilh. Ahlborn fec. 1841.«, darunter mit Bleistift »Casa Adinolfi in Corpo di Cava«. Unterhalb der Einfassung auf dem Zeichenpapier mit Feder in Schwarz bezeichnet (von der Hand des Verfertigers der Montage-Beschriftungen): links unten »Wilhelm Ahlborn fec.«, unten Mitte »Casa Adinolfi in Corpo di Cava.«, rechts unten »1841. verte« (als Hinweis auf die rückseitige Zeichnung).



96/7195 recto



96/7195 verso

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben mit Feder in Schwarz »284.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 284.

HAUM, ZL-Nr. 96/7195.

Provenienz: Ankauf aus dem Nachlaß Ahlborns, 11.2.1862, für 20 Groschen.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 6 m. Abb. (falsche Zuordnung von Hausmanns Inventarbuch-Text, daher auch falsche Provenienz-Angabe).

Die Zeichnung stammt nach der Datierung vom Beginn der zweiten Italienzeit Ahlborns. Sie zeigt eine Terrasse mit einer barocken Brunnenanlage, überschattet von einer mit Weinlaub berankten Pergola. Einige Staffagefiguren haben sich dort zur Rast niedergelassen. Über eine niedrige Einfassungsmauer hinweg blickt man in eine weite Gebirgslandschaft. Durch die Beschriftung erhalten wir den Hinweis auf den Ort der Darstellung: Corpo di Cava, ein Dorf beim heutigen Cava de' Tirreni auf Sizilien, wohin Ahlborn mit dem Salzburger Fürstbischof gereist war (s. o.). Bei dem in der Ferne vor der Gebirgskette zu erkennenden Gebäudekomplex handelt es sich demnach um das benediktinische Kloster Pietra Santa. In der Bildanlage folgt Ahlborn hier einem Darstellungstypus, der von verschiedenen Künstlern der italienischen Landschaft



in dieser Zeit gepflegt wurde. Unter anderem haben sich einige derartige Ansichten von der mit einer Pergola überdachten Aussichtsterrasse der Villa Malta, einem Zentrum deutscher Künstler in Rom erhalten, beispielsweise ein Franz Ludwig Catel zugeschriebenes Aquarell in München (um 1840, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 21783; Ausst.-Kat. München 1979/80, Nr. 9, S. 16).

Schon Ahlborns *Blick auf das Neue Palais in Potsdam* von 1826, ein Gemälde, das ihm den ersten durchschlagenden Erfolg in Berlin gebracht hatte, verwendet im Grunde eine derartige Überschau-Perspektive von einer Terrasse hinab (Best.-Kat. Hannover 1990, Nr. 10, S. 11f.).

Auf dem Verso zeichnete Ahlborn mit dem Bleistift die Ansicht eines Dorfes in Bayern, dessen zentralen Kompositionspunkt die Dorfkirche bildet. Links davon ist im Hintergrund die Silhouette Münchens mit den Doppeltürmen der Liebfrauenkirche angedeutet. Rechts im Hintergrund ragt ein neugotischer Kirchenbau aus der flachen Ebene hoch auf; hier kann es sich nur um die neu errichtete Kirche in Au vor den Toren Münchens handeln.

Die Zeichnung ist als reine Skizze vor der Natur einzuschätzen, darauf weist unter anderem die Partie mit Bäumen links im Vordergrund hin, deren Ausführung unvollständig blieb.

Die Darstellung einer bayerischen Landschaft auf der Rückseite einer Zeichnung aus Italien deutet auf eine Reiseskizze, die vermutlich auf dem Weg nach Italien 1840 entstand (die Verwendung der sorgfältigen Zeichnung des Recto für eine Skizze auf dem Rückweg erscheint weniger wahrscheinlich). Bereits 1835 besaß Hausmann eine Zeichnung Ahlborns von 1834, eine »Italienische Landschaft. Sepia-Zeichnung [...] Besitz des Hoffabrikanten Hausmann«, die auf der dritten Kunstvereinsausstellung in Hannover als unverkäufliches Werk ausgestellt wurde (Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1835; S. 7, Nr. 8; Handexemplar des Kataloges von Bernhard Hausmann mit handschriftlichen Notizen im Stadtarchiv Hannover, Kaps. 3573.). Das Blatt gehört zu den verlorenen Werken der Sammlung (Inventarbuch Hausmann, Nr. 168). Im Anschluß an diese Protektion durch Hausmann im heimatischen Kunstverein stellte Ahlborn bis 1854 dort aus.

Aus dem Inventarbuch: »...Altane einer Villa, mit / einer herrlichen Aussicht auf hohe / Gebirge, ...«.

*August Wilhelm Ahlborn*

**Castello dell' Ursino in Catania, 1829**

Bleistift, Bleistifteinfassung (teilweise angeschnitten); 214 x 284 mm. Links unten mit Bleistift datiert: »Castello dell' Ursino a Catania / den 28 ten Juli 1829. / Schutzwehr gegen den Lavastrom im Jahr 1669.«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: links unten »Wilh: Ahlborn. dis:«, rechts unten »1829.«, außerhalb der Einfassung bezeichnet: rechts oben »301.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 301.

HAUM, ZL-Nr. 96/7199.

Provenienz: Ankauf aus dem Nachlaß Ahlborns, 10. 2. 1862, für 20 Groschen.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 7.

Bereits während seines ersten Italienaufenthalts 1827 bis 1831 reiste Ahlborn von April bis Oktober 1829 nach Süditalien und Sizilien (Gramberg 1970, S. 45). Aus dieser Zeit stammt das vorliegende Blatt, welches das Castello Ursino in Catania am Südfuß des Ätna zeigt. Die eigenhändige Notiz Ahlborns unter der Signatur des Blattes bezieht sich auf die vor den Mauern der Kastellruine erkennbaren, erstarrten Lavamassen vom großen Ausbruch des Vulkans im Jahr 1669. Die in der Normannenzeit begründete Festung hatte damals die glühende Flut aufgehalten und so wenigstens einen Teil der Stadt vor dem Untergang geschützt. Im letzten großen Erdbeben von 1693 wurde die gesamte Stadt jedoch zerstört. Die sorgfältige Bleistiftzeichnung, die mit differenzierten Schraffuren ein plastisches Bild des monumentalen Bollwerkes erzeugt, entstand laut Bildunterschrift offenbar als Studie direkt vor der Natur, mit dem für diesen Zweck unaufwendigsten Zeichenmittel. Ahlborn zeigt sich dabei als Meister der Strichführung und beweist sein Auge für kompositionelle Ausgewogenheit und bildmäßige Wirkung seines Motivs. Gleichzeitig läßt er durch die zeichnerische Verdichtung im Zentrum des Blattes die auch zu seiner Zeit bereits lang zurückliegende Dynamik des bedrohlichen Lavaflusses für den Betrachter spürbar werden.

Diese erlebte Ahlborn bei der Besteigung des Vulkans selbst hautnah. Sander (1892, S. 26f.) überliefert seinen Bericht: »Eine merkwürdige Stadt ist auch Catania. Sie ist ganz in die Lava hineingebaut, oder aus ihr heraus, schwarz und heiß, wie der Feuerberg selbst, der schon so lange auf seinen Gipfelberg einladet, als man ihn sieht, da er über alle anderen Berge Siciliens so weit hervorragt. Es ist eine recht südliche Stadt und das Leben und Treiben in ihr ein ganz eigenartiges. Auf einem Platze am Hafen erfreuten brennende, bunte Lampen in den Platanen und frohe Musik das Volk, dessen Tanz mit Tambourin und Rohrflöte begleitet wurde; heiter und froh ging es her, bis in die späte Nacht. Im Meere spiegelten sich die Fackeln, die Flammen des Leuchtturmes und die Sterne in langen Strahlen. An einem solchen Abende am Meere zu sitzen ist ein großartiger Genuß. [...] Aetnareise [...] Man reitet nach Nicolosi, dem letzten Orte in der unteren fruchtbaren Gegend des Aetna, wo noch gute Straße von etwa vier Stunden Länge über Schlacken und Lavasteine führt; man ist dort 3000 Fuß über der Meeresfläche und schon an einigen längst ausgestorbenen Kratern vorübergekommen. Der Wächter und gelehrte Naturforscher des großen Vulkans, Don Gemellaro, wohnt im letzten, am höchsten gelegenen Hause. [...] Die Besteigung hat nun etwas schauerliches bis nach manchen Gefahren und vielen Mühen das von Engländern erbaute Lavahäuschen erreicht ist. Zuletzt aber gehts über zerbrochene Blöcke und Flächen hin, colossal wie der ganze Berg, [...]«.

Aus dem Inventarbuch: »Meisterhafte Bleistift Zeichnung / links unten von dem Künstler bezeichnet...«.





96/7199

### August Heinrich Andreae

Horst/Hannover 4.12.1804 – 6.1.1846 Hannover

Der Sohn eines Predigers studierte in Göttingen bei C. O. Müller Architektur, anschließend ging er nach Karlsruhe zu Friedrich Weinbrenner. Nach dessen Tod 1826 beendete er sein Studium bei Moller in Darmstadt. 1829 wird Andreae nach ersten Arbeiten für die Stadt Hannover dort Stadtbaumeister und war zuständig für die Errichtung zahlreicher öffentlicher Bauten. Zu seinen Werken gehören das Russische Dampfbad, die Ratsapotheke, das Städtische Krankenhaus, die Bürgerschule und die Packhofgebäude (alle Bauten im Zweiten Weltkrieg zerstört) sowie das Gefängnis und die Marktwache, ein Teil des Neuen Rathauses.

Neben seiner Tätigkeit als Baumeister widmete er sich der Architekturmalerei. Zeitweilig war er Sekretär des Kunstvereins Hannover, wo er auch eigene Ölgemälde ausstellte. 1839 konnte er eine Reise nach Italien unternehmen.

Andreae gehört zu den ersten Architekten, die wie Schinkel und Gärtner um 1830 den Rundbogenstil in Deutschland einführten. Gegen den Klassizismus gerichtet, wurden hier konstruktive Elemente mit dem romantischen Interesse für mittelalterliche Baustile verbunden. In seinen Ölgemälden, Bleistiftzeichnungen und Radierungen beschäftigte er sich ebenfalls häufig mit mittelalterlichen Gebäuden. Er unternahm dazu zahlreiche Studienreisen in ganz Deutschland

### August Heinrich Andreae

Am Dom zu Soest, 1836

Bleistift, kleinteilige Quadrierung mit Bleistift; 217 x 190 mm. Unten Mitte mit dem Bleistift datiert: »Soest / Am Dom Septm 14. 36«, am linken Rand unten monogrammiert »A A«; verso rechts oben mit Bleistift »52. / 2 Rth.«.

Montiert auf beigefarbigem Karton, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »290.«, links unten »A. Andreae del«, rechts unten »1836«, unten Mitte »Am Dom zu Soest«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 290.

HAUM, ZL-Nr. 96/7209.

Provenienz: Ankauf aus dem Nachlaß des Künstlers.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Andreae beschäftigt sich in dieser Detailstudie mit der Außenansicht der Soester Kirche St. Patrokli. Der Blick geht von nordwestlicher Richtung auf die östliche Ecke des Nordquerhauses mit der sogenannten Paradiesvorhalle aus dem Jahr 1166, erfaßt die nordöstliche Ecke des abschließenden Chorbaus mit seinen runden Apsiden. Obwohl Andreae die baulichen Gegebenheiten sorgfältig aufnimmt, scheint ihn weniger die konstruktive Anlage des Kirchenbaus zu interessieren, als die malerisch wirkungsvolle Situation des in meh-





96/7209

renen Stufen in die Tiefe gestaffelten Portales mit Doppel-  
rundbogen der Paradiesvorhalle einerseits und der ebenfalls  
hintereinander sich staffelnden Baukörper des Chores mit

seinen Apsiden andererseits. Die komplexe Struktur des mit-  
telalterlichen Baukörpers bewältigt der gelehrte Architekt  
zeichnerisch mühelos, indem er sie aus Licht- und Schatten-  
flächen plastisch vor den Augen des Betrachters entstehen  
läßt. Darüber hinaus gewinnt er dem Motiv zusätzliche male-  
rische Qualität ganz im Geist der Romantik ab, indem er den  
Blick auf die sich links anschließenden, kleinen Tagelöhner-  
häuser und einen Baum lenkt und damit den idyllischen Wert  
der Ansicht hervorhebt.

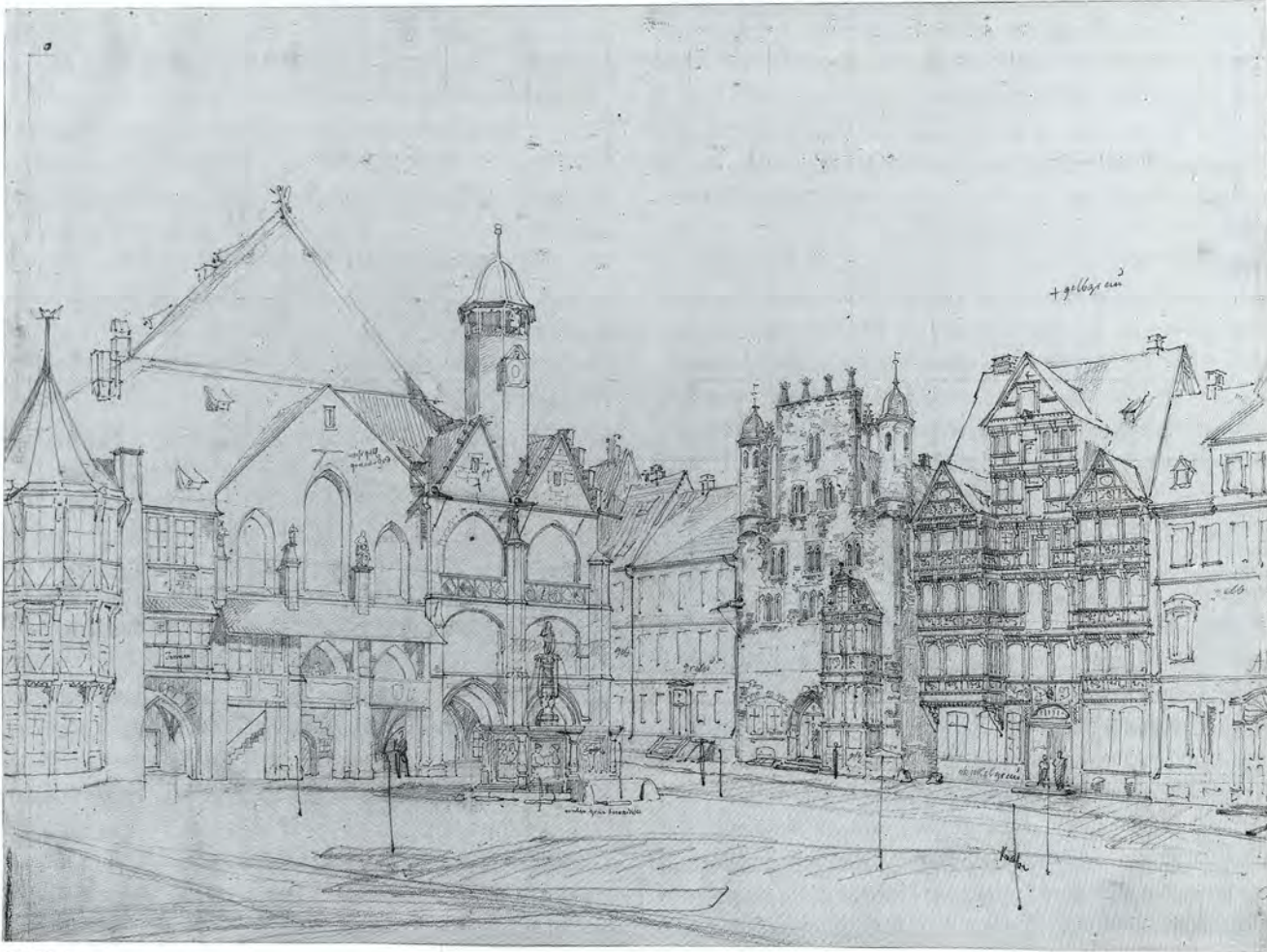
Aus dem Inventarbuch: »Es / ist die perspektivische Ansicht der / nörd-  
lichen Seite des Domes da / selbst, mit dessen nächsten Um- / gebun-  
gen.«

*August Heinrich Andreae*  
**Der Marktplatz zu Hildesheim**

Bleistiftzeichnung, Bleistiftquadrierung, Bleistifteinfassung (ange-  
schnitten); 278 x 374 mm. Zahlreiche Farbbezeichnungen mit dem  
Bleistift.

Montiert auf braunem Karton, dort Federeinfassung in Schwarz, in der  
Einfassung bezeichnet: rechts oben »293.«, links unten »A Andreae  
del.«, unten Mitte »Der Markt-Platz zu Hildesheim.«, außerhalb der  
Einfassung rechts oben mit Bleistift »8«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 293.  
HAUM, ZL-Nr. 96/7375.  
Provenienz: Ankauf aus dem Nachlaß des Künstlers, für 5 Taler.



96/7375



Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 8.

Die Zeichnung zeigt den Marktplatz in Hildesheim von Nordwesten aus gesehen, der Zeichner steht an der Marktstraße und blickt auf die Rathausfront an der Ostseite des Marktplatzes sowie die Häuserzeile an der südlich des Platzes verlaufenden Rathausstraße. Den linken Teil der Ansicht nimmt das Rathaus ein, mit seinen zahlreichen Laubengiebeln an der Mittelfront, dem großen Fachwerkerker links und dem schlanken Uhrturm rechts. Vor dem Rathaus erkennt man den Renaissancebrunnen. Im rechten Teil des Blattes schließen sich die Patrizierhäuser der Rathausstraße an. Hier sind es besonders das spätgotische Haus der Familie Harlessem mit seinem aufwendigen Renaissance-Erker und Ecktürmchen aus der gleichen Zeit und, gleich daneben, das Wedekind-Haus, ein imposanter und aufwendig verzierter Fachwerkbau von 1598 (vgl. Achilles 1989, mit historischen Abbildungen der Gebäude).

Die Zeichnung ist durch ihre Farbangaben und die Quadrierung als sorgfältiger Vorentwurf für ein Ölgemälde einzustufen. Bernhard Hausmann selbst, der Andreae laut Inventarbuch-Notiz offenbar sehr schätzte, besaß wenigstens ein Ölgemälde des Künstlers: *Am Dom zu Regensburg*, das auf der dritten Hannoveraner Kunstvereins-Ausstellung 1835 als unverkäufliches Werk unter Nr. 17 ausgestellt war (Hausmanns Handexemplar des Kataloges im Stadtarchiv Hannover, Kaps. 3573, mit entsprechenden Hinweisen). Auch 1843 war dort ein Bild des *Dom zu Regensburg* ausgestellt (Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1843, S. 8, Nr. 13). Akribisch in der Art einer Architektenzeichnung hält Andreae sein Motiv fest, dennoch nicht ohne Sinn für das Atmosphärische des Platzes, dessen umstehende Gebäude ein historisches Ensemble vom Mittelalter bis zum Rokoko boten. Die Aufmerksamkeit für einen solchen Baubestand entsprach dem in der Romantik sich entwickelnden neuen Interesse für die nationale Vergangenheit. Auch Domenico Quaglio d. J. hatte Hildesheim besucht und bei dieser Gelegenheit unter anderem das dem Rathaus gegenüberliegende Knochenhaueramtshaus gezeichnet (Roemer-Museum Hildesheim, Inv.-Nr. H 2625 / Z586).

Aus dem Inventarbuch: »...alles mit / wenigen sicheren Bleistiftstrichen / auf das treffendste Charakteri / siert. –«.

#### August von Bayer

Rorschach / Bodensee 3. 5. 1803 – 2. 2. 1875 Karlsruhe

Ab 1818 Ausbildung als Architekt bei Julius Stadler in Zürich. Anschließend Architekturstudium bei Friedrich Weinbrenner in Karlsruhe und Paris, danach Umzug nach München. Zunächst Tätigkeit als Architekt, diese wurde zunehmend von der Architekturmalerei abgelöst; er studierte ergänzend Malerei bei Friedrich Gärtner und Wilhelm Issel. Seit 1828 konzentrierte von Bayer sich ganz auf die Darstellung roman-

tischer Architekturbilder. Ab 1830 Mitglied des Münchner Kunstvereins. 1839 Übersiedelung nach Baden-Baden. Gründete dort 1844 den badischen Altertumsverein und übernahm das Direktorat. 1852 Ernennung zum Hofmaler. 1853 Landeskonservator für Baden, Mitherausgeber der Inventare der *Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden*.

Als Maler widmete sich von Bayer bevorzugt mittelalterlichen Gebäuden, vor allem Kircheninnenräumen und Klosteranlagen, die er mit malerischen Licht-Schatten-Effekten belebte. Als Spätromantiker war er von der Gotik fasziniert, um deren Erhaltung und Pflege er sich auch im Amt des Landeskonservators kümmerte.

Von Bayer staffierte seine Architekturschilderungen meist mit Figuren, die den Darstellungen zusätzlich romantisierende oder anekdotische Inhalte verliehen. Seine Bilder zeichnen sich durch die stimmungsvolle Schilderung des Tageslichtes aus, mit Vorliebe zeigte er sonnendurchflutete, sommerlich wirkende Interieurs. Die Aquarelle und Ölgemälde des Künstlers basieren unmittelbar auf Studien nach der Natur, in seinen ausgearbeiteten Gemälden und Aquarellen kombinierte er jedoch häufig Teile realer Gebäude mit erfundenen Elementen.

#### August von Bayer

##### Garten eines Nonnenklosters

Farbtafel 26

Feder in Grau und Schwarz, farbig aquarelliert, im Vordergrund partiell gummiert, Spuren einer Bleistiftvorzeichnung, Einfassung mit Feder und Pinsel in Schwarz; 226 x 278 mm.

Rechts unten am Rand mit der Feder in Braun monogrammiert: »AVB [ligiert]«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Grau, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »90.«, links unten »A von Bayer del:«, rechts unten »1833«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 90.

HAUM, ZL-Nr. 96/7277

Provenienz: Laut Hausmann eine der frühesten Erwerbungen für die Sammlung, also kurz nach 1833.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 9.

Das Aquarell zeigt den von der Sonne beschienenen Innenhof eines zweigeschossigen romanischen Kreuzganges in einem Nonnenkloster. Der Blick geht von der Südseite gegen den nördlichen Teil des Klostergebäudes, rechts im Hintergrund ist ein Teil der Südwestwand der Klosterkirche zu erkennen, ihr Dach mit kleinem Glockentürmchen bildet den höchsten Punkt der Architektur. Der Innenhof dient den Ordensschwestern als Zier- und Nutzgarten. Zwei Nonnen verweilen dort im Gespräch miteinander. Es herrscht die entspannte Ruhe des späten Nachmittags, die Sonnenuhr zeigt ungefähr halb sechs Uhr, und die Sonne fällt von Westen in den Hof hinein, so daß ein scharfer Schlagschatten den westlichen Teil des Kreuzganges in das Dunkel taucht.





96/7277

Bayers Interesse gilt diesem Lichteffect, den er sorgfältig im Rahmen seines gemäldeartig, detailgenau entworfenen Aquarells einfängt. Er deutet darüber hinaus das hohe Alter des Gebäudekomplexes an, indem er pittoreske Spuren des Verfalls in seine Darstellung einbezieht: ein Teil des Wandputzes ist abgeblättert, und die darunterliegende Backsteinmauer kommt zum Vorschein. Dies belegt das Interesse des romantisch geprägten Malers an der mittelalterlichen Vergangenheit, die auch als national bedeutende Epoche in diesem Künstlerkreis hohe Wertschätzung hatte. Ein vergnügliches, anekdotisches Element stellt eine Katze dar, die auf dem Dach des Klostergebäudes entlang spaziert und damit zum heimlichen Beobachter des Gesprächs der beiden Nonnen wird – sie wurde auch von Bernhard Hausmann bereits amüsiert hervorgehoben.

Die scharfe, die geraden Konturen der Architektur betonende Darstellungsweise zeigt Ähnlichkeit zu einer Ölskizze mit Kapelle und Friedhof der Feste Hohensalzburg aus den 1830er Jahren (Öl auf Papier, 25 x 21 cm; Kat. *Perception of Nature. A selection of 18th and 19th century oil paintings and sketches*, Daxer & Marschall München / Thomas le Claire Hamburg 2002, S. 48f.). Auch die im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrte Zeichnung *Isartor in München* (aus dem ehemaligen Bestand der Nationalgalerie Ost-Berlin, A-Format, Nr. 1) ist im Zeichenstil und in ihrer kühlen Farbigkeit mit dem vorliegenden Blatt vergleichbar.

Darstellungen mit Klosterkreuzgängen sind in Bayers Werk mehrfach nachweisbar, so das Ölgemälde *Kreuzgang des Klosters Berchtesgaden* im Museum der Bildenden Künste Leipzig (Inv. 2; Best.-Kat. Leipzig 1995, S. 15) sowie ein 1999 publiziertes Ölgemälde (Lwd., 51 x 67 cm; Kunsthandlung Lempertz, Köln, Auktion 771, 15. 5. 1999, Nr. 1379).

Bereits seit 1834 wurden Arbeiten von August von Bayer im Kunstverein in Hannover präsentiert, seitdem war er bis 1844 jährlich, meist mit drei bis vier Arbeiten und in den 60er und 70er Jahren gelegentlich hier präsent. Hausmanns lobende Texte zu den Blättern Bayers und seine Aussage zum vorliegenden Blatt, daß es als eines der ersten in die Sammlung

gelangte, zeugen von der außerordentlichen Wertschätzung des Sammlers für diesen Künstler.

Aus dem Inventarbuch: »Die Gemälde Bayers auf unsern / Ausstellungen der Jahre 1834 / bis 1842 gehörten unstreitig zu / dem Schönsten was in der Archi- / tectur Malerey in Deutschland / bis dahin geleistet war, und die / für das Schloß angekauften / Ge / mähde im J. 1836 Klostergang / 1840 Erwin von Steinbach so wie / das im Jahr 1841 ausstellte / Münster zu Strassburg werden / jedem Kunstfreund damaliger / Zeit unvergeßlich seyn. Eine beson / dere Feinheit und Gewandtheit hat / v Bayer in der Beleuchtung seiner // Interieurs durch Reflexe bey fast übermächtiger Verwendung weißer / Gewänder / (links am Rand eingefügt:) seiner zierlichen, schön / gezeichneten, Figuren zu entwickeln gewußt, / dabey hat er die sauberste Aus- / führung nie vernachlässigt, obgleich / solche nicht in die Augen fällt / In neuester Zeit hat das Bestre- / ben sich in pikanter Beleuchtung / und Reflexen zu überbieten, ihn / zur Manier verleitet, und seine Gemälde bis zum Jahre 1841 dürf / ten den späteren bey Weitem / vorzuziehen seyn -. Auch als Aquarell Maler nimt / v Bayer eine sehr hohe Stufe / ein, und die 3 Blätter meiner / Samlung besonders die N. 91 & 92 / gehören unstreitig zu den größ / ten Zierden derselben -«.

August von Bayer

Franziskanerkirche in Salzburg

Aquarell, über Bleistiftvorzeichnung, Federeinfassung in Braun (angeschnitten); 184 x 134 mm. Links unten mit dem Pinsel in Braun datiert: »1834.«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Grau, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »91.« (in Braun), links unten »A von Bayer del.«, rechts unten »1834.«, unten Mitte »Franziskaner Kirche in Salzburg«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 91.

HAUM, ZL-Nr. 96/7278.

Provenienz: Wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Ausstellung im Kunstverein Hannover 1835 erworben, für 7 Louisdor (?).

Ausstellung: Kunstverein Hannover 1835 (verspätet eingesandt); Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Braunschweig 1999/2000. Literatur: Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 5.

Das rein mit dem Aquarellpinsel angelegte Blatt gehört in die große Gruppe der Kircheninnenräume, die August von Bayer dargestellt hat. Es zeigt den Blick in die Salzburger Franziskanerkirche vom Hauptschiff aus in den Chorraum. Im Vordergrund steht dabei nicht die detailgenaue Aufnahme der architektonischen Situation, diese ist nur soweit festgehalten, daß sich eine eindeutige Identifizierung des Ortes vornehmen läßt. Vielmehr beschäftigt den Zeichner die Wirkung des Lichtes, das durch die hohen Kirchenfenster in den Chorraum hineinflutet. Dort ist rekonstruierend noch das alte, spätgotische Hochaltar-Retabel (1486–98) von Michael Pacher angedeutet, das zu Bayers Zeit zerstört war und das bereits 1709/10 unter Verwendung der Pacherschen Muttergottes durch einen Altar von Johann Bernhard Fischer von Erlach ersetzt worden war. Zahlreiche Figuren sind als Kirchenbesucher der Architektur eingefügt. Ihre winzigen Maße machen die Größendimensionen des Kircheninnenraumes deutlich, dessen steile Dimensionen Bayer mit seiner Ansicht besonders hervorhebt.





96/7278



Die vollkommen symmetrisch auf den Hochaltar ausgerichtete Blickachse und die strahlende Helle des Chorraumes heben diesen liturgisch zentralen Bereich mit dem Altar in seiner Mitte deutlich hervor. Der Künstler macht durch diese Darstellungsmittel die Bedeutung des Sakralraumes und seiner liturgischen Ausstattung sinnlich wahrnehmbar. Licht ist hier auch im übertragenen Sinn als Symbol für Göttlichkeit und Transzendenz gemeint. Bayers Interesse für liturgische und religiöse Themenstellungen beweist seine Miniatur auf Metall in der Sammlung der Wittelsbacher (Durchmesser 88 mm, 1832, Ausst.-Kat. München 1998, S. 28, Nr. 7), die eine Prozession im Straßburger Münster zeigt.

Für die Schleißheimer Gemäldegalerie wurde von Baron von Eichtal 1835 August von Bayers Gemälde *Das Innere der Franziskanerkirche zu Salzburg* erworben (114 x 79 cm; Johann Georg von Dillis, Privat-Gemälde-Sammlung seiner Majestät des Königs Ludwig von Bayern, München 1829–1838, Nr. 227; Mittlmeier 1977, S. 174, Nr. 3, mit den älteren Quellen), das 1929 aus dem Wittelsbacher Ausgleichsfonds in die Schweiz verkauft wurde. 1842 gab Carl August Lebeschée das Gemälde in einer Lithographie wieder (Huber 2000, S. 187, Nr. 50). Sie zeigt, daß das Braunschweiger Aquarell und das Gemälde in engstem Bezug zueinander stehen, allerdings finden sich auch leichte Abweichungen: Das Braunschweiger Aquarell enthält eine leicht veränderte Staffage und den moderneren Altar. Auch ist der Standpunkt des Betrachters leicht nach links versetzt. Das 1835 von Bernhard Hausmann erworbene Aquarell wird daher ebenso wie das ehemals in München befindliche Ölgemälde um 1835 entstanden sein.

Aus dem Inventarbuch: »Bewunderungswürdig ist / die Abstufung des Lichtes und die / Zierlichkeit der vortrefflich gezeich= / neten Figürchen...«.

August von Bayer

Ein alter Kapuzinermönch

Farbtafel 27

Aquarell, über Bleistiftvorzeichnung, Rest einer Federeinfassung in Braun (angeschnitten); 152 x 182 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »92.«, links unten »A von Bayer fec:«, rechts unten »München 1834.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 92.

HAUM, ZL-Nr. 96/7279.

Provenienz: Vor 1838 erworben.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962, Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 10; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 6 (m. Abb.).

Dieses Aquarell zeigt einen Abschnitt eines Kreuzgangs von innen. Der Blick des Betrachters wird durch einen weiten, im Anschnitt gestalteten Rundbogen in das Bild geleitet. Dort



96/7279

sind weitere, durch Rundbögen und einfache Kreuzgratgewölbe gegliederte Segmente des Kreuzganges zu sehen. Helles Sonnenlicht, das von links aus dem Innenhof einfällt, durchflutet den Gewölbegang und läßt die Architektur als ein Gebilde aus unterschiedlichen Flächen und Formen erscheinen, die sich durchdringen und auf vielfältige Weise miteinander in Beziehung stehen. Lichte Transparenz bestimmt so den Charakter der eigentlich schweren spätromanischen Bauformen. Der Helligkeitskontrast zu dem im Hintergrund als Abschluß angelegten, dunklen Durchgang, der von einem dunkelgrauen Vorhang halb verschlossen ist, steigert die Strahlkraft des Lichtes zusätzlich. Lebendig wirken auch die rotbraunen Fliesen des Fußbodens in den unterschiedlichsten Tonstufen. Inmitten des hellsten Lichtpunktes steht ein einzelner Mönch, dem Licht aus dem Innenhof des Kreuzganges zugewandt. Mit weißem Bart und Gehstock ist er als alter Mann gekennzeichnet. Bayer deutet an, daß der Innenhof als Garten gestaltet ist, indem er im Durchgang über dem Treppenaufgang rote Stockrosen plziert. So erhält das ansonsten in rotbraunen und grauen Tönen angelegte Aquarell einen zusätzlichen Farbakzent. Das Alter des Mönches, der seinem Lebensende entgegensieht, wird in einen spannungsvollen Kontrast zu der belebenden Kraft von Licht und neu erblühender Vegetation gesetzt. Die Klosterarchitektur vermittelt dabei jedoch ewige Beständigkeit und relativiert so den zeitlichen Horizont des einzelnen Menschen mittels religiöser Vorstellungen.

Ein vergleichbares Aquarell mit einer aus einem Kreuzgang in einen Innenhof blickenden Nonne sowie mit ähnlichem Licht-Schatten-Spiel wurde 2002 publiziert (Reiss & Sohn, Königstein im Taunus, Auktion 84, 24. 5. 2002, Nr. 122). Ebenfalls vergleichbar ist das Aquarell *Interieur einer romanischen Kirche* im Münchner Lenbachhaus (Inv. G 4954; Ausst.-Kat. München/Saarbrücken 1993/94, Nr. 43), wo ebenfalls ein Priester, beim Anzünden des ewigen Lichtes, im Fokus einer hell einfallenden Lichtbahn gezeigt wird.

Bereits aus dem Jahr 1821 kennen wir ein verwandtes Motiv in einer kleinen Ölskizze von Johan Christian Clausen Dahl,





96/7238

*Blick von Capodimonte auf den Vesuv* (7x25 cm; Le Claire 2004, S.12f.). Der Betrachter blickt dort durch einen angeschnittenen Rundbogen mit einem einzelnen Mönch, der als Rückenfigur gegeben ist, hinaus auf den Vulkanberg. Das Licht fällt schräg auf die Szene herab und in den Rundbogeneingang hinein.

Bereits die Zeitgenossen schätzten derartige Arbeiten Bayers, woraus sich erklärt, daß Hausmann gleich drei Blätter in seine Sammlung aufnahm. Ein Bericht in Schorns Kunstblatt (21.1.1836, S.24) über die »Kunstausstellung München«, gemeint ist die Jahresausstellung des Kunstvereins, hebt Bayers Arbeiten hervor: »v. Bayer hat der Kunst der Architekturmalerei einen Reiz abgewonnen, der bisher unbeachtet geblieben. Er sucht nicht malerische Punkte, noch charakteristische Massen, es scheint ihm eine jede, ja die aller unbedeutendste Stelle eines Gebäudes recht, und gerade die so sehr vermiedenen Kalkwände sucht er auf. Auf diesen weiß er nun auf eine so seltene Weise die Wirkungen des Sonnenlichtes, der Streiflichter und Reflexe darzustellen, daß man darüber ganz vergißt, daß der beschienene Gegenstand selbst ein ganz gewöhnlicher ist, ...«

Hausmann bewertete das Blatt, nach seinem Inventarbuch-Text zu urteilen, offenbar besonders hoch. Nach seinem Bericht ließ er es 1838 an Professor Rudolf Wiegmann in die Düsseldorfer Kunstakademie aus, wo auch eine Kopie zu Studienzwecken davon angefertigt worden sei. Diese ist heute weder im Düsseldorfer Kunstmuseum noch in der Akademie-sammlung vorhanden (ich danke Sonja Brink für die briefliche Mitteilung vom 14.9.1999). Auch andernorts ist eine Wiederholung unserer Komposition bislang nicht nachweisbar.

Aus dem Inventarbuch: »Diese Zeichnung hat sowol / wegen der schönen Composition / als der eigenthümlichen Behandlung / der Farben, die Bewunderung aller / Sachverständigen namentlich der / Künstler erregt, ...«.

## Pieter Gerardus Bernard

Den Haag 8.2.1813 – 20.4.1880 Den Haag

Schüler der Kunstakademie in Den Haag, 1839–1840 Studium bei Bartholomeus Johannes van Hove, der auf Stadtansichten spezialisiert war. Anschließend dreijährige Ausbildung bei Jacob Josef Eeckhout mit Schwerpunkt auf Genrestücken und Porträts.

Sicherung des finanziellen Unterhalts vor allem auch durch Lithographien, darunter zahlreiche Kopien nach alten Meistern (unter anderem Gerbrand van den Eeckhout, Jan Baptist Weenix). Seit 1838 Zeichenlehrer der niederländischen Prinzessinnen Sophia und Louise.

## Pieter Gerardus Bernard

### Der Antiquarius

Aquarell, über Bleistiftvorzeichnung, Reste einer Bleistiftquadratur, Bleistifteinfassung; 242 x 257 mm. Rechts unten mit dem Pinsel in Braun signiert »P: J: Bernhard. f.«

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »223.«, links unten »P. G. Bernhard im Haag«, rechts unten »1838.«, unten Mitte »Der Antiquarius.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 223.

HAUM, ZL-Nr. 96/7238.

Provenienz: Ankauf aus der Ausstellung im Hannoveraner Kunstverein 1839, für 50 Gulden.

Ausstellung: Hannover 1839; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1839, S. 9, Nr. 24; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 102; AKL Bd. 9, 1994, S. 590.

Das Aquarell gehört in die Gruppe der historisierenden Darstellungen holländischer Künstler, die sich auf das sogenannte »goldene« 17. Jahrhundert der holländischen Kunst beziehen. Das Interieur, das an Kunstkammer-Darstellungen des fortgeschrittenen 17. Jahrhunderts erinnert, erhält mit der Figur des *Antiquarius* ein genrehafes Element. In einem Kostüm der Mitte des 17. Jahrhunderts herausgeputzt, steht er, auf die Platte eines schweren Tisches gestützt, mitten im Raum. In der erhobenen Rechten hält er einen kostbaren Goldschmiedepokal und blickt versunken vor sich hin. Der Tisch ist mit einem malerisch hinter der Figur drapierten Teppich geschmückt, links stehen auf der Tischplatte Keramikgefäße, ein Leuchter und ein Globus. Darüber hängt ein flämischer Leuchter. Unter dem Tisch sowie auf und neben dem hohen Armsessel weiter links sind mittelalterliche Waffen und Rüstungsteile verstreut. Rechts erkennen wir ein für das »Goldene Jahrhundert« typisches Wandregal mit gedrehten Leisten, in dem eine Sammlung kostbarer Glaspokale aufgereiht ist, vorn am Boden steht eine große chinesische Deckelvase. Der Raum, der sich an der Rückwand mit einem Steinportal öffnet, wirkt übergelastet mit historischen Gegenständen, wobei Mittelalter und 17. Jahrhundert sich mischen. Bernard zeigt sich hier als Vertreter einer Richtung der holländischen Malerei, die die vermeintlich besseren historischen Epochen



der eigenen Nation erneut in das Bewußtsein der Kunstliebhaber stellte.

Der nicht sehr bekannte Künstler stellte zu Lebzeiten Hausmanns nur in den Jahren 1838 und 1839 im Hannoveraner Kunstverein aus, woraus auch der Erwerb dieses Blattes für die vorliegende Sammlung resultierte.

Aus dem Inventarbuch: »Die sorgfältigste Ausführung / natürlichste Färbung der / vielen verschiedenen Gegenstän- / de beweisen eine große Fertig / keit dieses Meisters in der / Aquarell Malerey.«

### Frans Jacobus van den Blijk

Dordrecht 25.9.1806 – 4.8.1876 Dordrecht

Sohn eines Kunstsammlers. Ausbildung und Mitarbeit bei Johann Christian Schotel. Reisen mit Schotel entlang der niederländischen Küste und nach Flandern und Frankreich. Arbeitete als Marinemaler in Dordrecht. Bis 1830 Leutnant bei der Dordrechter Schützengarde.

Neben regelmäßigen Ausstellungen von 1830 bis 1875 in Den Haag auch Ausstellungen in Deutschland (Berlin, Leipzig, Bremen) in den 1830er und 1840er Jahren.

### Frans Jacobus van den Blijk

#### Küstenlandschaft mit Seglern, im Hintergrund eine Ortschaft mit Windmühle, 1836

Feder in Dunkelbraun, Pinsel in Grau, Deckweiß, über Bleistift, Federeinfassung in Schwarz, auf cremefarbigem Papier; 175 x 259 mm. Links unten mit Feder in Schwarz signiert und datiert »J v d Blyk 1836«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »158.«, links unten »J. v. d. Blyck«, rechts unten »Dordrecht 1836.«, hinter dem Blatt »Geschenk des Künstlers«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.158.

HAUM, ZL-Nr. 96/7229.

Provenienz: Geschenk des Künstlers Martinus Schouman, Dordrecht.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr.103.

Das in grisailleartige Aquarelltechnik gearbeitete Blatt zeigt eine Küstenlandschaft mit Segelbooten bei leicht bewegtem Wellengang. Im Vordergrund sind einige Figuren zwischen den in das Meer hinein gebauten Bühnen locker skizziert angedeutet. Sie sind damit beschäftigt, mittels Seilen eine große Holzbohle an Land zu ziehen. Holz wurde als kostbares Strandgut von den Küstenbewohnern aufgesammelt. Es konnte unter anderem als Brennmaterial dienen. Im Hintergrund rechts ist in einiger Entfernung ein Dorf mit Windmühle angedeutet.

Die Darstellung bezieht sich auf die Seestücke des 17. Jahrhunderts, einem der in Holland entwickelten Spezialfächer der Malerei. Die monochrome Aquarellmalerei Van den Blijks, die er mit manchem seiner Zeitgenossen teilt, erinnert in die-



96/7229

sem Zusammenhang an die tonale Malerei der 1630er Jahre der holländischen Landschaftsmalerei.

Werke von Van den Blijk wurden zwischen 1836 und 1844 mehrfach im Kunstverein in Hannover präsentiert. Die vorliegende Zeichnung, die zu Beginn dieser Phase entstand, erhielt Hausmann im zweiten Jahr seines Kontaktes zum Künstler im Rahmen der Kunstvereins-Arbeit.

Aus dem Inventarbuch: »Dieser Maler ist ein Genosse / des vorhergehenden (Martinus Schouman) und diese / Zeichnung auch ein Geschenk des Künstlers.«

### Johannes Bosboom

Den Haag 18.2.1817 – 14.9.1891 Den Haag

Seit 1831 Arbeit im Atelier des Landschaftsmalers Bartholomeus Johannes van Hove, wo er vor allem Dekorationsaufgaben ausführte. Gleichzeitig 1831 bis 1835 und 1839 bis 1840 Schüler an der Kunstakademie in Den Haag. Ab 1833 Ausstellung erster eigener Werke. Beeinflusst durch die romantischen Stadtansichten von Wijnand Nuyen. 1835 Studienreise entlang des Rheines (Düsseldorf, Köln, Koblenz). 1836 und 1838 erhielt er für Stadtansichten jeweils die Goldmedaille der Gesellschaft *Felix Meritis*. Neben Stadtansichten spezialisierte er sich vor allem auf Kircheninterieurs, die er mit Figuren im Stil des 17. Jahrhunderts staffierte. Ölgemälde und Aquarelle nahmen einen gleichwertigen Raum in seinem Schaffen ein.

1837 mehrere Monate Aufenthalt in Antwerpen. 1838/39 reiste er gemeinsam mit Cornelis Kruseman nach Frankreich, besuchte Paris und Rouen. Bosbooms Ansichten der Stadt, in denen er in romantischer Auffassung ihren mittelalterlichen Charakter malerisch übersteigert, gehören zu seinen bekanntesten Werken. In Frankreich lernte er die englische Landschaftsmalerei kennen, unter anderem die Werke von Richard Parkes Bonington.

Stilwandel um 1850 infolge des Studiums von Werken Rembrandts und Emanuel de Wittes, verstärkte Konzentration auf Interieurs von Kirchen, Klöstern und zunehmend auch Synagogen. Aufgabe von Detailrealismus zugunsten einer intensiven Hell-Dunkel-Malerei. Zunächst stellten sich Probleme





96/7207

beim Verkauf dieser Werke ein, Bosboom mußte durch Zeichnungen, Radierungen und Lithographien seinen Lebensunterhalt sichern. 1851 Heirat mit der bekannten Schriftstellerin Anna Louiza Geertruida Touissant, die historische Romane veröffentlichte. 1856 gemeinsame Reise nach Gent. 1862 Tod seines Zwillingbruders, Depression. Zu Beginn der 1860er Jahre erneuter stilistischer Wandel, der als vorimpressionistische Werkphase gilt. Der Pinselduktus wurde noch lockerer, die malerisch freie Auffassung orientierte sich an der Schule von Barbizon. 1864 Aufenthalt in Kleve, 1865 erneute Reise an den Rhein. Bis in die 1870er Jahre entstanden Gemälde, die zu seinen späten Hauptwerken zählen, im letzten Lebensjahrzehnt schuf Bosboom ausnahmslos noch Aquarelle.

In den Ausstellungen in Amsterdam und Den Haag war Bosboom mit seinen Werken von 1831 bis 1889 kontinuierlich präsent. Er war Mitglied der Künstlergesellschaften *Felix Meritis*, *Société Belge des Aquarellistes*, *Hollandsche Teeken-Maatschappij* und seit 1845 der Königlichen Akademie Amsterdam. 1849 Ernennung zum Ritter des *Orde van de Eikenkroon*, 1856 Ritter des belgischen Leopoldsordens. Bosboom gilt als einer der frühesten und zugleich wichtigsten Vertreter der Haager Schule und wird häufig mit Jozef Israëls verglichen.

### Johannes Bosboom Das Schloß am Wasser

Pinsel und Feder in Braun und Schwarzbraun, braun laviert, über Bleistift, Bleiweißhöhlungen (oxidiert), Federeinfassung in Braun über Bleistift; 282 x 354 mm. Rechts unten mit der Feder in Braun signiert »J. Bosboom«.

Montiert auf blauem Karton der Marke »Turnbolls Crayon Board«, darauf mit Feder in Blau von späterer Hand (des 20. Jahrhunderts) bezeichnet: rechts unten »Bosboom Amsterdam / Das Schloss am Wasser«, rechts oben »140.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.140.

HAUM, ZL-Nr.96/7207.

Provenienz: Unbekannt, Hausmann macht über den Wert hinaus (35 Gulden / 17,5 Taler) keine Angaben.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr.7 (m. Abb.). – Nicht bei Dinkelaar/Kaatman 1999.

Das Aquarell zeigt ein aus zahlreichen historischen Bauelementen in der Phantasie des Künstlers zusammengefügtes Gebäude, das direkt über einem Strand aufragt. Architekturteile aus Mittelalter und Renaissance sind zu einem Schloß verwoben, das den pittoresken Schauplatz einer nicht genau





96/7208

definierbaren Szene bildet. Von einer unterhalb des Schlosses am rechten Bildrand erkennbaren Terrassenanlage, auf der Figuren in altertümlichen Gewändern versammelt sind, führt eine Freitreppe direkt hinunter an den Strand. Dort, unterhalb des Gebäudes, haben prächtige Segelschiffe festgemacht, und ein Boot mit einer höfisch kostümierten Gesellschaft kommt herbeigefahren. Der Eindruck eines bevorstehenden Festes stellt sich ein. Dabei bleibt das Schloß mit seinen spitz aufragenden Türmen seltsam unberührt von den Figuren, die sich nur unterhalb davon aufhalten. Wie ein Relikt aus der Vergangenheit erscheint es als Traumkulisse der historisierenden Vorstellungswelt des Romantikers.

Ein beinahe identisches Aquarell mit nur wenigen Abweichungen vor allem im Bereich der Terrasse rechts vorn und in annähernd gleichen Maßen wird im Privatbesitz in Eindhoven unter dem Titel *Statenjacht am Kai vor einer Kirche* aufbewahrt (255x355 mm, signiert; Dinkelaar/Kaatman 1999, S. 262, Nr. SDA 25-1). Dinkelaar/Kaatman weisen auf die Verwandtschaft dieses ebenfalls nicht datierten Blattes mit dem 1840 datierten Aquarell *Schloß am Wasser* hin (Privatsammlung; Dinkelaar/Kaatman 1999, S. 253, Nr. SDA 11-1). Daraus ergibt sich zumindest ein Anhaltspunkt für die Datierung von Hausmanns Blatt. Offenbar haben diese Darstellungen ihren Ursprung in Aquarellstudien nach der Natur, die Bosboom am Rhein machte. Deutliche Verwandtschaft besteht zur *Ansicht von Moselbrück in Koblenz*, die in einer ersten Fassung von 1835 (Dinkelaar/Kaatman 1999, S. 27) und in einer zweiten Fassung von 1846 (Dinkelaar/Kaatman 1999, S. 253, Nr. SDA 10-1) bekannt ist. Malerische Gebäudeanlagen entlang des

Rheins wurden damals zum Inbegriff romantischer Flußlandschaften. Außerdem besteht eine grundsätzliche Ähnlichkeit in der kompositionellen Anlage des Aquarells *Ansicht der Stadt Rouen* von 1839 im Gemeentemuseum in Den Haag (Inv. T 34-1935; Dinkelaar/Kaatman 1999, S. 264, Nr. SDA 29-1) und auch das turmartige Gebäude, das Bosboom in seinem Gemälde *Frauen, die Waren feilbieten, an einem Kai in Rouen* zeigt (Privatbesitz Den Haag; Dinkelaar/Kaatman 1999, S. 246, Nr. SD 37-1), scheint in die Architekturphantasie des vorliegenden Aquarells eingeflossen zu sein. Eine Eingrenzung des Entstehungszeitraumes des Blattes zwischen 1839 und 1846 scheint daher vertretbar.

Aus dem Inventarbuch: »Die Zeichnung ist frey und breit / behandelt, und entspricht dem Ru= / fe welchen der Künstler als Archi / tektur Maler genießt –«.

Johannes Bosboom

Der Kölner Dom im Bau  
(»Das Innere einer Stadt«)

Farbtafel 44

Aquarell und Deckfarben, Feder und Pinsel in Braun, über Bleistiftvorzeichnung; 355x268 mm. Links unten mit dem Pinsel in Braun signiert »Bosboom«. Verso mit Bleistift »141«.

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board«, darauf mit Feder in Blau bezeichnet: rechts oben »141«, links unten »Bosboom Das Innere einer Stadt / Amsterdam.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 141.

HAUM, ZL-Nr. 96/7208.

Provenienz: Unbekannt, Hausmann macht über den Wert hinaus (35 Gulden / 17,5 Taler) keine Angaben.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht. – Nicht bei Dinkelaar/Kaatman 1999.

Das Aquarell ist eine Vorarbeit für eine nahezu identische Zeichnung Bosbooms *Ansicht des unvollendeten Domes zu Köln* im Prentenkabinet der Universität Leiden (Inv. PK 113; Bolten 1985, S. 56f., Nr. 18; Löffler 2000, S. 38f. m. Abb.). Bernhard Hausmanns im Inventarbuch vorsichtig geäußerte Vermutung, daß es sich um den Kölner Dom im Bau handle, trifft zu. Auf dem unteren Teil des Südturms ist der Baukran zu erkennen, der zum Aufbau der unvollendeten Türme eingerichtet worden war. Im Gegensatz zu dem in der Zeichnung vorhandenen, der Realität entnommenen Kran zeigt die Wiederholung in Leiden auf dem Stumpf des Turms eine kleine, abschließende Kuppel, die der Phantasie des Malers entsprang. Im Unterschied zu dem sehr locker und mit leichtem Pinsel gemachten Aquarell der Sammlung Hausmann wirkt die Leidener Zeichnung sorgfältiger ausgearbeitet, läßt dafür aber den Schwung des ersten Entwurfes vermissen, der dem vorliegenden Blatt eigen ist.

Seit 1823 setzte man das seit 1560 unterbrochene Bauvorhaben fort, 1880 war der Dom fertiggestellt. Die Identifizierung des im Bau befindlichen Kölner Doms stützen Darstel-



lungen Jan van der Heydens und vor allem die topographisch genaue Zeichnungen Lambert Doomers. Sein Blatt im Kölner Wallraf-Richartz Museum trägt rückseitig die alte Aufschrift *Der Dom in Köln* (Inv. 1958/2; Schulz 1974, Nr. 213; Westfeling 1986, S. 102f., Nr. 35, mit älterer Lit.). Eine Wiederholung dieser Zeichnung Doomers befindet sich im Museum Boijmans-van Beuningen Rotterdam (Inv. MB 171; Schulz 1974, Nr. 212; Löffler 2000, S. 39, Abb. 2).

Bosboom reiste 1835 als 18jähriger an den Rhein, nach Düsseldorf, Köln und Koblenz. Die Darstellung geht also wahrscheinlich auf die Besichtigung der Stadt in diesem Zeitraum zurück. Es sind auch mehrere Zeichnungen Bosbooms vom Inneren des Kölner Domes überliefert. Gerade der Kölner Dom wurde mit der von Goethe ausgelösten Stil-Diskussion zu einem Markstein romantischer Anschauung und der Rückbesinnung auf das Mittelalter, die die Vollendung zahlreicher gotischer Kathedralen überhaupt erst auslöste.

Bosboom geht es hier nicht um eine sachliche topographische Aufnahme, sondern er nutzt die Architektur als maleisch inszenierte Bühne für das genrehafte Treiben eines Marktes. Ganz wie im Mittelalter werden entlang der Mauern der Kathedrale in Holzbuden Waren feilgeboten. Mittelalterliche Wohnbauten bilden nach rechts eine enge, in die Bildtiefe führende Gasse, die ebenfalls von Figuren bevölkert ist. Die riesenhaften Dimensionen der Sakralarchitektur stehen den sehr kleinen Figuren kontrastiv gegenüber.

Hausmann überliefert die Erwerbungsstände seiner zwei Aquarelle von Johannes Bosboom nicht. Im Kunstverein Hannover ist die Ausstellung von Werken des Künstlers für die Jahre 1837 bis 1839 und dann wieder 1853 dokumentiert (Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1837, 1838, 1839, 1853). Dies könnte, wie in zahlreichen anderen Fällen auch, zum Erwerb der beiden Aquarelle Gelegenheit geboten haben.

Aus dem Inventarbuch: »Der Thurm erinnert lebhaft / an den südlichen Thurm des / Kölner Doms, die Umgebung / mehr an eine der alten flämischen Städte, auch ist die / Kleidung der Staffage ganz / vlämisch –«.

### Ferdinand de Braekeleer d. Ä.

Antwerpen 12. 2. 1792 – 16. 5. 1883 Antwerpen

Vater der Maler Henri Jan Augustin und Ferdinand de Braekeleer d. J.

Nach dem frühen Tod der Eltern erster Kunstunterricht an der Antwerpener Waisenschule bei dem Historienmaler Mathieu Ignace van Brée. Anschließend Studium an der Antwerpener Akademie. Der 1819 gewonnene Rompreis ermöglichte ihm einen längeren Aufenthalt in Rom, wo er auch van Brée wiedertraf und mit diesem nach Neapel reiste. In Rom zunächst Vertiefung der neoklassischen Richtung seiner Malerei. 1822 kehrte er nach Antwerpen zurück und widmete sich im folgenden der Genremalerei. 1836 bis 1842 Mitglied des Stadtrates von Antwerpen, außerdem seit 1847 Mitglied der Königlichen Akademie von Belgien. 1855 Lehrer an der Antwerpener Akademie, seit 1864 Kurator des Museums für Schöne Künste Antwerpen.

Sein umfangreiches Œuvre besteht vor allem aus Gemälden im Stil der niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts bis hin zu Kopien dieser Meister (Kopie nach Rubens' Kreuzabnahme-Altar in der Antwerpener Kathedrale, Christie's Amsterdam 1. 9. 2004, Nr. 5). Neben dokumentarischen Schilderungen der Antwerpener Geschichte waren seine anekdotischen Szenen in der Tradition der niederländischen Genremalerei sehr gefragt, daher schuf er teilweise mehrere Fassungen einer Komposition. Seit dem Ende der 1830er Jahre wurden seine Bilder auch auf den Ausstellungen in Paris und Brüssel beachtet. Zur weiteren Verbreitung seiner Werke trugen auch die danach von ihm selbst geschaffenen Radierungen bei.

De Braekeleer, der zahlreiche Schüler hatte, übte einen wichtigen Einfluß auf die Erneuerung belgischer Kunst und Historienmalerei nach der belgischen Revolution aus (»Braekeleer-Schule«). Teilnahme am Antwerpener Salon 1861 und an den Weltausstellungen in Brüssel 1863 und Gent 1868.

### Ferdinand de Braekeleer d. Ä.

#### Die eingeschlafene Klöpplerin, 1837

Pinself in Braun, über Bleistiftvorzeichnung, Bleistifteinfassung; 150 x 204 mm. Rechts unten mit Feder in Braun signiert und datiert »Fnd. De Braekeleer 1837.«. Verso Mitte mit Bleistift »No 20«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »219.«, links unten »Fnd. De Braekeleer in Antwerpen«, rechts unten »1837.«, unten Mitte »Die eingeschlafene Klöpplerin.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 219.

HAUM, ZL-Nr. 96/7237.

Provenienz: Ankauf, aus der Kunstvereins-Ausst. Hannover 1839, für 35 Gulden.

Ausstellung: Kunstverein Hannover 1839; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1839, S. 10, Nr. 41 (*Eingeschlafene Frau*); Bericht Kunstverein Hannover 1838/39, S. 35, Nr. 41.

In einem einfachen niederländischen Interieur sitzt in einer Ecke des Raumes eine junge Frau, die neben ihrer Klöppelarbeit eingeschlafen ist. Ein kleines Kind hat sein Spielzeug daher am Boden unbeachtet liegengelassen und imitiert nun die Handarbeit der Mutter in kindlichem Spiel. Die Szene zitiert ein Spezialfach der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, die Darstellung von Frauen im häuslichen Interieur. Braekeleer adaptiert nicht nur die Erzählweise des »Goldenen Jahrhunderts«, sondern versetzt seine Szene auch in Ausstattung und Kostümen in diese Zeit und bezieht sich sogar auf die ikonographischen Traditionen, die zur Herausbildung solcher Darstellungen geführt hatten. Die Frau, die tagsüber während ihrer Arbeit mit ineinander gelegten Händen in untätigen Schlaf versunken sitzt, galt als Sinnbild des Lasters der Faulheit. Einige in der Fensternische und am Boden achtlos liegengelassene Gegenstände machen deutlich, daß daraus die Unordnung des Haushaltes resultiert, die ihrerseits sinnbildlich für die Art des Lebenswandels steht.





96/7237

Dieser Gedanke spiegelt sich auch im Klöppeln des Kindes, das die Struktur dieser Handarbeit noch nicht beherrscht und darum dort ebenfalls Unordnung hervorruft. Der neben der Frau von der Wand herabhängende Spiegel mahnt zur Selbst-erkenntnis.

De Braekeleers Genrestücke, die sich stilistisch und motivisch eng an die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts anlehnen, waren auch bei deutschen Sammlern offenbar beliebt. Die Neue Pinakothek in München besitzt mit dem *Bettelmusikanten bei der Bauernfamilie* ein solches Werk, das 1847 von Ludwig I. erworben wurde (Inv.-Nr. 9461, ehem. WAF 81; Best.-Kat. München 1984, S. 44). In der Berliner Nationalgalerie ist aus der Sammlung Wagener das Gemälde *Der Streit nach der Mahlzeit* bewahrt (Inv. NG 39; Best.-Kat. Berlin 1977, S. 76). Das Kunstmuseum Düsseldorf besitzt ein mit Hausmanns Blatt vergleichbares Aquarell De Braekeleers mit dem Titel *In der Schmiede* (Museum Kunst Palast, Graphische Sammlung, Inv. 28 /345).

Aus dem Inventarbuch: »Diese Zeichnung ist mit großer / Naturwahrheit und besonderer / Leichtigkeit gefertigt, und eine / angenehme Probe des Talents / dieses durch zahlreiche dem Leben / entnommene Genre Bild rühm / lichst bekannten Malers.«.

### Kaspar Braun

Aschaffenburg 13.8.1807 – 22.10.1877 München

Studium der Historienmalerei an der Münchner Akademie bei Peter von Cornelius. Braun hatte zunächst Ambitionen zu großen Freskengemälden, wendete sich bald jedoch vornehmlich der Graphik zu. 1838 Studium in Paris bei Henri Brévière, Ausbildung vor allem in den Techniken des Holzschnitts und der modernen Xylographie. 1839 gründete er in München die *Xylographische Anstalt*. Verlegte Reproduktionen der Werke von Peter von Cornelius, Wilhelm von Kaulbach, Julius Schnorr von Carolsfeld und Eugen Napoleon Neureuther. Gemeinsam mit dem Leipziger Buchhändler Friedrich Schneider gründete er den Verlag *Firma Braun und Schneider*, der neben großen Illustrationswerken ab 1844 auch die *Fliegenden Blätter* und die *Münchner Bilderbogen* herausgab.

### Kaspar Braun Pippin und Bertha

Bleistiftzeichnung, Bleistifteinfassung; 389 x 280 mm. Rechts unten mit Bleistift monogrammiert »CB.« (in der für Braun charakteristischen ornamental Form eines stilisierten Falters).

Montiert auf braunem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »33.«, links unten »Kaspar Braun del: / in München«, unten Mitte »Pipin und Bertha.«, rechts unten »1836.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 33.

HAUM, ZL-Nr. 96/7339.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 2. Februar 1836 oder 1838.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Das Datum der Erwerbung stellt für die Datierung des Blattes den terminus ante quem dar. Eine Entstehung der Zeichnung vor 1836/1838 entspricht auch dem in dieser Zeit bemerkenswerten Interesse für das Thema. In dem auf historische Größe bedachten Bayern sollte mit bildlichen Darstellungen und literarischen Schilderungen der Karlsage eine bayerische Herkunft Karls des Großen etabliert werden. Vorliegende Zeichnung beschäftigt sich mit der auch von Moritz von Schwind behandelten Legende zur Geburt und Jugend Karls des Großen (siehe Kat. Hausmann Nr. 155 = ZL-NR. 96/7287). An einer Gartenpforte, mit einem Wasserkrug in der Hand, steht Bertha, eine Königstochter und die zukünftige Mutter



96/7339





96/7282

Karls des Großen. Ihre Tracht und die langen geflochtenen Zöpfe weisen sie als Figur des Mittelalters aus. Von links kommt Pippin, der zukünftige Vater Karls, schwungvoll heran. Mit Pfeil, Bogen und dem am Gürtel hängenden Horn ist er als Jäger zu erkennen. Auch er trägt ein mittelalterlich anmutendes Kostüm mit kurzem Rock und eng anliegenden Beinlingen sowie die lange Haartracht. Auf seinem Streifzug findet er die eigentlich zu seiner Braut ausersehene Prinzessin, die durch eine Intrige von Pippins Hofmarschall im Wald ausgesetzt worden war und nur durch die Aufnahme in einer Mühle gerettet wurde.

Braun verbindet in der feinen, ganz auf der Linie aufgebauten Bleistiftzeichnung die Erzählung der Legende mit einer ausführlichen Landschaftsdarstellung. Der Zeichenstil und auch das Verhältnis von Figur und Landschaft entsprechen jedoch nicht dem frühen Mittelalter der Karolingerzeit, in dem die Handlung sich abspielt, sondern wecken Assoziationen zur Graphik Dürers. In der noch wenig differenzierten historischen Wahrnehmung und Idealisierung des 19. Jahrhunderts galt die Kunst der Dürerzeit vielfach als Inbegriff auch des Mittelalters.

Aus dem Inventarbuch: »Ein... größeres von ihm zur Ausstellung des Jahres 1834 gesandtes / Gemälde, welches durch meine Vermittlung verkauft wurde verschaffte mir des Künstlers Wohlwollen und war die Veranlassung, das derselbe mir im Jahre 1836 / 2 Zeichnungen N. 33 & 99 sandte«.

## Kaspar Braun Der Bauernkrieg

Aquarell und Deckfarben, über Bleistiftvorzeichnung, Federeinfassung in Schwarz, Reste einer Bleistifteinfassung (angeschnitten); 190 x 282 mm. Rechts unten mit Feder in Schwarz monogrammiert »CB« (in der für Braun charakteristischen ornamental Form eines stilisierten Falsters).

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »99.«, hinter dem Blatt »Geschenk des Künstlers«. Unter der Zeichnung auf den Untersatzkarton geklebter Papierstreifen: »Kaspar Braun del / in München 1836.« und Abschrift eines Gedichts: »Was seh' ich mit Entsetzen / dort an der Ens und Traun? / Die Dörfer stehn in Flammen, / Verwüstet sind die Au'n // Was sind das wohl für Waffen? / Was ist das für ein Streit? / Die Glocken stürmt, das Landvolk / Mit Sens' und Forkel dräut! // Weh! Dieser Gräul so furchtbar / Als feyrte ihren Sieg / die losgelaßne Hölle - / Das ist der Baurenkrieg // Joseph Freyherrn von Hormayr Taschenbuch für die vaterländische Geschichte IV. Jahrg. / Ano 1833 pag. 107.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 99.

HAUM, ZL-Nr. 96/7282.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 2. Februar 1836 oder 1838.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Im linken Teil des Bildes sehen wir die mit Forken, Lanzen und Hellebarden bewaffneten Volksmassen, angeführt von Thomas Müntzer mit der Bibel in der Hand und dem kennzeichnenden Gelehrten-Baret auf dem Kopf, das auch die prote-



stantischen Theologen trugen. Zum Kampf bereit hat er einen Degen erhoben (der allerdings wie eine Waffe des 19. Jahrhunderts ausgefallen ist). Neben ihm schwingt ein weiterer Mann die Fahne mit dem Symbol des Bundschuhs. Zwei leicht gerüstete Soldaten und ein Landsknecht mit Trommel stellen sich Müntzer in den Weg. Vor dieser Gruppe, im Zentrum des Vordergrundes, sind zwei Frauen mit einem Knaben zu sehen. Auch sie sind mit Lanze und Knüppel bewaffnet und schauen sich nach rechts um, wo bereits ein wilder Kampf zwischen Gerüsteten und Bauern vor zwei strohgedeckten Bauernhäusern tobt.

Das in bunten Farben kolorierte Blatt wirkt illustrativ und ein wenig unbeholfen in der bisweilen karikaturhaften Figurenbildung.

Ein nachträglich unter die Zeichnung geklebter Zettel mit der Abschrift eines Gedichts von Joseph Freiherr von Hormayr über den Bauernkrieg dient als Erläuterung der Darstellung. Hausmann hatte die Schriften Hormayrs sicher zur Hand, denn dieser war Gesandter des bayerischen Staates in Hannover und arbeitete dort auch gemeinsam mit Hausmann kulturpolitisch, indem er die Kontakte zum Münchner Kunstverein unterstützte. Hausmann war vermutlich bekannt, daß die Darlegungen des bayerischen Historikers als eine Grundlage für zahlreiche Illustrationen und Wandbilder dienten (vgl. die Zeichnungen Lindenschmits und Schwinds für Hohenschwangau in der Sammlung Hausmann).

Aus dem Inventarbuch: »... alles ist Leben und / Bewegung in diesem leicht / behandelten Bilde.«

### Hendrik Breukelaar

Amsterdam 4.7.1809 – 6.6.1839 Amsterdam

Ausbildung im Zeichnen an der *Tekenschool tot Nut van het Algemeen*, Schüler von Cornelis Kruseman und von Jan Adam Kruseman. Er beschäftigte sich mit Porträts, Figuren und Genreszenen. Überliefert sind Darstellungen mit Fischern und Matrosen. Breukelaar arbeitete in Amsterdam. Zwischen 1828 und 1837 konnte er in Amsterdam, Den Haag und Rotterdam ausstellen. 1830 gewann er für ein Historiengemälde die Silbermedaille des Amsterdamer Salons.

### Hendrik Breukelaar

#### Amsterdamer Karrenschieber

Schwarze Kreide und Rötel, Rest einer alten Bleistifteinfassung; 244x198 mm. Rechts unten mit Bleistift signiert »H Breukelaar«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »229.«, links unten »H. Breukelaar in Amsterdam«, rechts unten »1839«, unten Mitte »Amsterdamer Karrenschieber Natur Studie.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 229.

HAUM, ZL-Nr. 96/7240.

Provenienz: Ankauf, durch den Maler Christian Portman vermittelt, aus dem Nachlaß des Künstlers.



96/7240

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 104.

Die Skizze nach dem lebenden Modell zeigt einen jungen Mann in Arbeitskleidung mit Schirmkappe und Schürze. Er sitzt auf einem Holm seiner Schubkarre, den Arm auf einen neben ihm stehenden Weidenkorb gestützt. Der Zusammenhang mit genrehaften Themen aus dem einfachen Amsterdamer Volksleben ist erkennbar. Zugleich wird in dem versonnen vor sich hinblickenden jungen Mann eine idealisierte Auffassung deutlich, die den künstlerischen Zielen der Romantik entspricht.

Aus dem Inventarbuch: »Große Sicherheit der / Zeichnung und die treueste Na= / turwahrheit sind hervorragen / de Vorzüge dieses Blattes.«

### Guillaume Anne van der Brugghen

Nijmegen 2.11.1811 – 18.7.1891 Ubbergen

Schüler von Jan Hendrik Breijer und danach bei dem Tiermaler Pieter Gerardus van Os in Den Haag. Van der Brugghen lebte und arbeitete in Hilversum, Den Haag, Nijmegen und Ubbergen, bevor er sich ab 1840 in Amsterdam niederließ. Er war als Zeichner und Radierer tätig, spezialisierte sich auf das Tierstück und galt vor allem als Meister des Porträts von Hunden. Seine Vorbilder fand van der Brugghen dabei in der holländischen Tiermalerei des 17. Jahrhunderts. Daneben schuf er einige Landschaften und naturwissenschaftliche Illustrationen.





96/7250

**Guillaume Anne van der Brugghen**  
**Hündin mit ihren Jungen, 1840**

Pinsel in Braun über Kreide und Bleistift, Kreideeinfassung;  
 256 x 289 mm. Rechts oben mit dem Pinsel signiert und datiert  
 »G: A. v. d. / Brugghen. f / 40.«.

Montiert auf cremefarbigem Karton der Marke »Bristol Paper«, dort  
 Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts  
 oben »266.«, links unten »G. A. v. d. Brugghen / im Haag.«, rechts  
 unten »1840.«, unten Mitte »Hündin mit ihren Jungen.«. Außerhalb  
 der Einfassung rechts oben mit Kugelschreiber »56«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 266.  
 HAUM, ZL-Nr. 96/7250.  
 Provenienz: Erworben aus der Ausstellung im Kunstverein Hannover,  
 1842, für 25 Gulden.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1842; Braunschweig 1930 (?);  
 München 1940 (?).  
 Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1842, S. 50, Nr. 453  
 (1. Nachtrag; *Hunde*).

Das Tierstück zeigt eine nach der Natur aufgenommene und  
 anschließend sorgfältig ausgearbeitete, genrehafte Szene  
 einer Hundemutter mit ihren Welpen, die auf Stroh gebettet  
 in ihrem Stall liegt. Während ihre Jungen um die Jagdhündin  
 herumtollen, scheint sie mit ihrer linken Pfote einen Knochen  
 vor dem Betrachter zu verteidigen, in dessen Richtung sie  
 schaut. Dieses Motiv bot dem Zeichner die Möglichkeit, das  
 Gesicht der Hündin porträthaft auf den Betrachter zu rich-  
 ten. Ein sehr ähnliches Bildnis eines liegenden Jagdhundes  
 mit porträthaften Zügen wird in Leiden bewahrt (Stedelijk  
 Museum de Lakenhal, Ölskizze, Inv. 2056; Best.-Kat. Leiden  
 1983, S. 87).

Aus dem Inventarbuch: »Die Zeichnung ist frey / behandelt jedoch sorg-  
 fältig / ausgeführt.«.

**Heinrich Bürkel**

Pirmasens 29. 5. 1802 – 10. 6. 1869 München  
 Sohn eines Gastwirts. 1815 bis 1820 Ausbildung zum Ge-  
 richtsschreiber. Autodidaktisches Malerestudium. 1822 Über-  
 siedelung nach München und kurzzeitig Teilnahme am

Unterricht bei Peter von Langer an der Münchner Akademie,  
 der ihn jedoch bald abwies. Kopierte stattdessen holländische  
 Landschaften und Genrebilder des 17. Jahrhundert in der  
 Schleißheimer Galerie und zeichnete vor der Natur, vor allem  
 im Alpenvorland. Künstlerische Vorbilder waren unter ande-  
 rem Max Joseph Wagenbauer, Peter von Hess, Albrecht Adam  
 und Ernst Kaiser, mit dem er sich 1824/25 ein Atelier in Mün-  
 chen teilte.

Bürkel unternahm 1827 mit Friedrich Nerly seine erste Stu-  
 dienreise nach Italien, gelangte aber nur bis in die Dolomiten.  
 1829 Reise nach Oberitalien, 1830 folgte ein zweijähriger  
 Romaufenthalt, währenddessen Reise nach Neapel. Seine  
 zahlreichen Studien und Naturskizzen aus dieser Zeit ver-  
 wendete er später in München für Ölgemälde. Weitere Ita-  
 lienreisen folgten 1837/38 und 1853/54. Freundschaft mit  
 Carl Spitzweg und Adalbert Stifter. Ehrenmitglied der Kunst-  
 akademien in Wien, Dresden, München.

Der Künstler war spezialisiert auf Landschaften, die häufig  
 mit Genreszenen bereichert sind. Dabei interessierte er sich  
 sowohl für das einfache Volk der Voralpenregion als auch für  
 die Bauern und Hirten der italienischen Campagna in ihren  
 typischen Tätigkeiten und Trachten.

Die Mitgliedschaft im Münchner Kunstverein seit 1825  
 brachte mit der Ausstellungsmöglichkeit den Durchbruch  
 zum Erfolg. Bürkels Werke, die er nicht nur in München, son-  
 dern auch in den assoziierten Vereinen vorstellte, fanden  
 beim Bürgertum und bei hochrangigen Sammlern hervor-  
 ragenden Absatz. Ludwig I. besaß bereits 1834 zwei Gemälde  
 Bürkels, bei Eröffnung der Neuen Pinakothek 1853 gab es  
 dort drei weitere Werke.

Ankäufe seiner Gemälde bis in die USA und nach Rußland.  
 Sein umfangreiches Œuvre von rund 1500 Gemälden und  
 mehreren Hundert Zeichnungen ist daher heute weit ver-  
 streut. Bürkel wurde 1833 Mitglied des Braunschweiger  
 Kunstvereins, nicht jedoch im Kunstverein Hannover, obwohl,  
 wie Hausmann in seinem Inventarbuch (Nr. 44) berichtet, zu  
 diesem enger Kontakt bestand.

**Heinrich Bürkel**

**Ein römischer Cavalcatore**

Öl auf Papier; 145 x 213 mm. Rechts unten (in die Ölfarbe eingeritzt)  
 monogrammiert: »HB« (ligiert).

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board« (gemein-  
 sam mit Hausmann Nr. 45 = ZL-NR. 96/7212), dort Federeinfassung in  
 Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »44.«, links unten  
 »H. Bürkel in München«, rechts unten »1834«, unten Mitte »Ein römi-  
 scher Cavalcatore«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 44.  
 HAUM, ZL-Nr. 96/7211.  
 Provenienz: Geschenk des Künstlers, 1834.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover  
 1962.  
 Literatur: Buerkel 1940, S. 65–67; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 11;  
 Ebertshäuser 1986, S. 38. – Nicht bei Bühler/Krückl 1989.





96/7211

Die kleine Ölstudie auf Papier ist anhand des Erwerbungsdatums und des römischen Motivs zwischen 1830 und 1834 datierbar. Auch die farbkraftige Malweise entspricht Bürkels stilistischer Entwicklung seit dem zweiten Italienaufenthalt ab 1830. Wahrscheinlich entstand das Bild am Ende dieses Zeitraums, kurz bevor Bernhard Hausmann sie erhielt. Wie Buerkel (1940, S. 51) schreibt, war »1834 [...] das Jahr intensiver Ausnutzung der römischen Motive.« Es ist das Jahr, in dem auch König Ludwig I. auf den Maler aufmerksam wurde und zwei Gemälde von ihm für seine Privatgemächer erwarb. Bürkel hatte in Italien 1830 bis 1832 zahlreiche Zeichnungen, Aquarelle und Ölskizzen angelegt, die er im Münchner Atelier zu großen Gemälden, aber auch zu weniger aufwendigen Arbeiten wie der vorliegenden verwerten konnte. Gleichzeitig ist gerade in diesem Blatt die Bezugnahme auf die Malerei des Pieter van Laer nicht zu übersehen. Bürkel, der seine Ausbildung zunächst auf dem Kopieren niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts aufbaute, vermischt dieses kunsthistorische Vorwissen hier mit dem Natureindruck, den er sich später in Italien selbst verschafft hatte. Die künstlerische Herausforderung bestand bei dieser Darstellung in der Verteilung von Licht und Schatten: In einer dunklen Felshöhle, die sich zum Hintergrund in einen hellen Landschaftsausblick öffnet, macht ein Reiter Rast. Er ist von seinem Pferd abgesessen und entzündet ein Lagerfeuer. Sein Schimmel, der dösend vor seinem Wassereimer steht, bildet einen hellen Lichtpunkt innerhalb des dunklen Vordergrundes und setzt so das Gegengewicht zum hellen Ausblick in die Landschaft. Der Reiter in einfacher Kleidung und einem hohen, spitz zulaufenden Hut wurde von Zeitgenossen als Räuber oder Wegelagerer erkannt. Das Bildgenre der »Räuberromantik« erfreute sich schon seit den 20er Jahren beim Publikum großer Beliebtheit, in Süddeutschland in Form kleiner anekdotenhafter Bilder.

Daß derartige Werke auch in Norddeutschland erfolgreich gewesen sein müssen, geht aus einem Brief Bürkels an Hausmann von 1834 hervor, in dem er sich beschwert, daß »ein Schuft namens Wörlein« Bilder von ihm für den norddeutschen Raum kopiere und mit falschem Monogramm signiere, wovon auch ein Beispiel in der Ausstellung des Kunstvereins Hannover zu sehen sei (Bühler/Krückl 1989, S. 327).

Aus dem Inventarbuch: »Der Blick aus der kühl schattigen Grotte führt / auf die Campagna, in der / Ferne die Gebirge von Albano, / alles bestimmt und vortrefflich gezeichnet und voll Wahr / heit.«

Heinrich Bürkel

Der Stier

Farbtafel 18

Öl auf Papier; 151 x 195 mm. Rechts unten mit Ölfarbe signiert »HBürkel«.

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 44 = ZL-Nr. 96/7211), dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »45.«, links unten »H. Bürkel / München«, rechts unten »1835«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 45.

HAUM, ZL-Nr. 96/7212.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 1835.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Buerkel 1940, S. 66–67; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 12 (»Viehlandschaft«); Ebertshäuser 1986, S. 38. – Nicht bei Bühler/Krückl, 1989.

Das Bild zeigt eine flache Uferlandschaft mit einem Gebirgszug im Hintergrund. Ein Hirte, auf seinen Stab gestützt und an eine Weide gelehnt, weidet drei Rinder. Ein Stier steht als Protagonist der Szene groß in der Mitte des Bildfeldes. Bürkel schließt sich mit solchen Darstellungen an die neue, genrehafte Art der Naturschilderung an, die um 1820 aufkam und in kleinen Bildern für bürgerliche Käuferschichten populär wurde.

Bürkels Ölskizze ist ebenso wie die vorangehende in lockerer Pinseltechnik ausgeführt und läßt den Prozeß der Arbeit deutlich erkennen. Die grobe Struktur dieser Werke verbindet sich mit den ländlich einfachen Motiven. Dies unterscheidet beide Blätter deutlich von den fein lasierend ausgeführten Ölgemälden, in denen Bürkel in der Art der niederländischen Feinmalerei illusionistische Wirkungen zu erzeugen vermag. Im Jahr der Erwerbung dieses Bildes, 1835, ist Bürkel im Han-



96/7212



noveraner Kunstverein mit acht Gemälden überproportional vertreten. Darauf bezieht sich Hausmanns Bemerkung zum Geschenk des Blattes vom Künstler an ihn.

Aus dem Inventarbuch: »Beyde Oel Skizzen auf Papier / sind mit gleicher Sorgfalt be- / handelt wie Gemälde. Die erste erhielt ich zum Gegen / geschenk... auf Veranlassung der / Uebersendung unsers ersten / Vereinsblattes welches eine / Lithographie des Gemäldes / »Transport gefangener Räuber« / von Bürckel im Jahr 1834 / ist, die Zweyte im J. 1835 in / Folge bedeutender durch mich / vermittelte Verkäufe – / Bürckel entschuldigte sich / dabey, er könne keine Album / Blätter machen, ich müsse / daher mit einer Oelskizze vor / lieb nehmen.«.

## Alexandre Calame

Vevey (Schweiz) 28. 5. 1810 – 17. 3. 1864 Menton (Frankreich)  
Kopierte als Knabe schweizerische Veduten. Verlust eines Auges als Zehnjähriger durch einen Unfall. 1824 Umzug mit der Familie nach Genf. Ab 1826, nach dem Tod des Vaters, mußte er zum Unterhalt der Familie beitragen und arbeitete daher als Handelslehrling in einem Genfer Bankhaus. Nebenbei kolorierte er Stiche mit Ansichten der Schweiz. Sein Bankchef Diodati finanzierte ihm Malstunden bei dem Landschaftsmaler Francois Diday. 1835 eigenes Atelier, Reise ins Berner Oberland, 1837 Übersiedelung nach Paris, erste Erfolge mit dort ausgestellten Bildern, 1838 Reise nach Deutschland und in die Niederlande. 1840 Studienreise nach Zermatt. 1842 Bekanntschaft mit Ingres in Paris. 1844 Studienreise mit acht seiner Schüler nach Italien, wo ihn vor allem Werke Poussins und Lorrains beeindruckten. Infolge einer Erkrankung in Italien zeitlebens gesundheitliche Schwächung. 1845 Umsiedelung von Paris in das Berner Oberland, 1848 Aufenthalt in Genf, dort unterrichtete er unter anderem Arnold Böcklin. 1850 Aufenthalt in London, zu Beginn der 1850er Jahre Reisen nach Köln und Düsseldorf, wo er Andreas Achenbach und Carl Friedrich Lessing persönlich kennenlernte, und weiter nach Brüssel und Paris. 1853 Übersiedelung nach Genf, 1863 Aufenthalte in Südfrankreich und an der Riviera.

Calames Spezialgebiet ist die Darstellung von Gebirgslandschaften, Seen und Hochebenen, die er seit den 30er Jahren aus der an der Natur orientierten Schilderung der Schweizer Bergwelt entwickelte. Er wurde damit zum Hauptmeister der schweizerischen Alpenlandschaft. Ziel des religiös orientierten Calvinisten war jedoch nicht die reine Naturschilderung, sondern die Vermittlung heroisch-religiöser Empfindungen, die Sichtbarmachung göttlicher Schöpfungsmacht in der Natur der Berge.

Besonders in den 1840/50er Jahren genoß er einen außerordentlich großen Ruhm, seine technisch brillanten Werke galten als Inbegriff »romantischer«, wilder alpiner Gebirgslandschaften.

Regelmäßige Ausstellungen im Pariser Salon, wo er 1839 und 1841 Goldmedaillen gewann, zahlreiche weitere Auszeichnungen. Dennoch energische Wendung gegen die akademische Malweise. Neben den mehr als 200 Schülern seines Ateliers unterrichtete Calame zeitweilig die Kinder des russi-

schen Zaren. Der über Auftragsbücher dokumentierte Teil seines Œuvres umfaßt rund 500 Gemälde und über 1200 Aquarelle und Zeichnungen.

## Alexandre Calame

### Landschaft mit Steinbrücke, 1851

Pinself in Braun, über Bleistiftvorzeichnung; 186 x 230 mm.  
Rechts unten mit dem Pinsel in Braun signiert u. datiert »A. Calame fc / 1851«.

Montiert auf grüngrauem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Braun, auf dem Karton keine Bezeichnungen.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 313.

HAUM, ZL-Nr. 96/7261.

Provenienz: Ankauf, Auktion Sammlung C. G. Schulze, Celle, Dezember 1867, für 22 Taler.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 13. – Nicht bei Anker 1987, nicht bei Anker 2000.

Die Darstellung von einzelnen Bäumen und kleinen Baumgruppen hat in Calames Gesamtwerk, vor allem in der Phase zwischen ca. 1849 und 1854 einen wichtigen Stellenwert. Als lockere oder – wie im vorliegenden Blatt – als differenziert ausgeführte zeichnerische Studien waren sie als eigenständig gewertete Arbeiten bei Sammlern begehrt. Calame wurde für seine zeichnerische Präzision allgemein bewundert (Frommer-im Obersteg 1945, S. 132). Eigentlich dienten seine Blätter jedoch meist der Vorbereitung von Gemälden oder der Umsetzung in Lithographien und mußten im Zusammenhang damit gesehen werden (Anker 2000, S. 124f.). Gegenwärtig sind die über 1000 Lithographien nach Arbeiten Calames nicht publiziert oder bearbeitet, so daß sich die Frage einer möglichen Verwertung des Blattes der Sammlung Hausmann gegenwärtig nicht beantworten läßt (freundliche briefliche Auskunft von Valentina Anker, Genf, 29.10.2004). Im Rahmen dieser Arbeit konnten entsprechende Forschungen nicht eigens durchgeführt werden.

Vergleichbar mit der Zeichnung sind beispielsweise die Vorarbeiten zu *Der Sommer* und hier besonders die zwischen 1849 und 1853 entstandene Ölstudie *Eichen in einer Landschaft bei Genf* in einer Schweizer Privatsammlung (Anker 1987, S. 389, Nr. 399) sowie deren Wiederholung als Gemälde *Eichen* von 1854 in Philadelphia (Museum of Art, J. G. Johnson Coll., Nr. 908; Anker 1987, S. 421, Nr. 583). Eine kleine Baumgruppe steht auch dort im Mittelpunkt der Darstellung, hier wie dort ragen aus dem lebendigen Grün der Laubkrone einige abgestorbene Äste bizarr in den Himmel hinein. Calame konnte ein solches Motiv aus der von ihm studierten niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts ableiten, wo es, z. B. bei dem von Calame bewunderten Jacob van Ruysdael (Anker 2000, S. 92f., 125; vgl. Ausst.-Kat. Basel 2002/03, S. 17), symbolisch als Erinnerung an die Vergäng-





96/7261

lichkeit verstanden werden konnte. Eine derartige Interpretation scheint angesichts der künstlerischen Absichten Calames denkbar, zumal hier das Motiv eines Weges über eine Brücke mit zwei Wanderern mit diesem Baum kombiniert erscheint. Dem Betrachter ist so in einem scheinbar zufälligen Naturausschnitt zugleich ein Sinnbild für den Lebensweg des Menschen zwischen Wachsen und Vergehen vor Augen gestellt. Vorrangig vermittelt die warmtonige Zeichnung mit ihrer üppigen Vegetation und den beiden Wanderern jedoch den Eindruck eines warmen Sonnentages und zeigt die Freude des Zeichners an der Anschauung der Natur.

Ein der vorliegenden Zeichnung stilistisch und technisch vergleichbares Blatt mit ähnlicher Signatur wurde 2003 publiziert (*Studie von Bäumen in einer Landschaft*, Sotheby's New York, Old Master Drawings, 21.1.2003, Nr.133). Eine am 19. September 1851, im gleichen Jahr wie Hausmanns Blatt, entstandene Bleistiftzeichnung mit ähnlichem Motiv stellt die *Von Bäumen gesäumte Straße am Rand des Lac Léman in Villeneuve dar* (Anker 2000, S. 526, Nr. 530).

Erstaunlicherweise wurde zu Lebzeiten Hausmanns nur einmal, 1864, ein Werk des berühmten Calame im Kunstverein Hannover ausgestellt. Drei Jahre später gelang es Hausmann dennoch, seine eigene Sammlung mit dieser späten Erwerbung zu bereichern.

Aus dem Inventarbuch: »Der Vorzügliche und berühmteste / Landschafts Maler der Neuzeit...«.

#### Adolf Carl

Kassel 13. 5. 1814 – 29. 4. 1845 Rom

Schüler von Siegfried Bendixen, ab 1839 studierte er zunächst an der Akademie in München, anschließend in Düsseldorf. 1841 Niederlassung in Hamburg. Landschaftsmaler, vor allem Darstellungen der Gegenden in Oberbayern, Tirol, aber auch der norddeutschen Küste. Nach dem Umzug nach Italien 1843 Hinwendung zur italienischen Landschaft, besonders Siziliens, wo er sich vorrangig aufhielt.

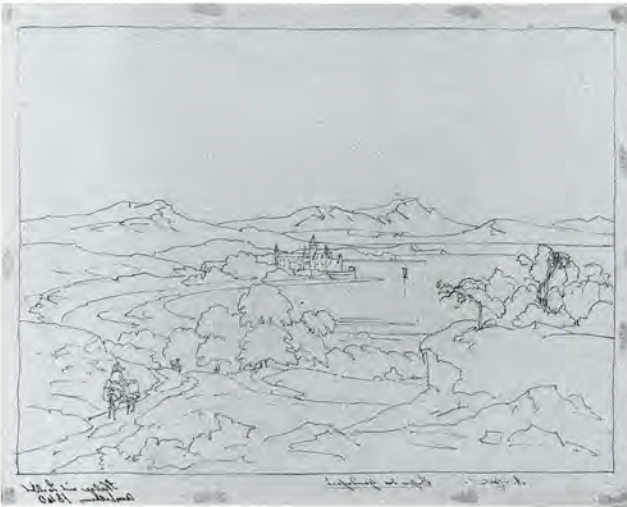
#### Adolf Carl

##### Am Ufer des Gardasees, 1840

Feder in Braun, Einfassung mit der Feder in Braun, auf Transparentpapier, Quadrierung eingeritzt; 278 x 348 mm. Unterhalb der Federeinfassung in der Mitte mit der Zeichenfeder bezeichnet »Busen des Gardasees'«, links unten signiert »A. Carl«, rechts unten datiert »Skizze eines Bildes / ... 1840«.

Montiert (seitenverkehrt) auf graugrünem Karton der Marke »Mounting Board« (zweitverwendet, ursprünglich für Hausmann Nr. 264),





In lockeren Federumrissen skizziert Carl eine südliche, von sanften Bergketten umsäumte Seenlandschaft. Im Mittelgrund liegt auf einer in den See hineinragenden Landzunge ein ausgedehnter Gebäudekomplex in der Art eines Klosters. Ein einzelnes Segelboot belebt den Wasserspiegel davor. Vorn rechts ragt ein kleiner Felsenabhang in das Bildfeld, von links vorn führt ein Weg am Seeufer auf das Kloster zu, auf ihm streben ein Reiter auf einem Esel und eine weiter hinten nur angedeutete Figur in die Bildtiefe. Die mit der Zeichenfeder notierte Bildunterschrift bezeichnet die Ansicht als Blick auf den Gardasee. Allerdings ist die Gebäudeanlage auf der Halbinsel im See nicht mit realen Bauwerken am Gardasee zu identifizieren, die Kulisse der Hügelketten entspricht jedoch den dort vorhandenen Endmoränen der Alpen. Das Blatt ist daher ein Beleg für einen Aufenthalt Carls in Norditalien um 1840, noch vor seiner Umsiedlung nach Rom im Jahr 1843. Die Zeichnung wurde auf festem Transparentpapier angelegt und später ohne Rücksicht auf die Bildunterschrift seitenverkehrt auf die Unterlage geklebt. Das Blatt stellt damit möglicherweise eine Vorarbeit für eine graphische Reproduktion nach einem Gemälde dar. Mittels Transparentpapier konnte in »doppelter« Seitenverkehrung die graphische Darstellung seitenrichtig zur Vorlage wiedergegeben werden. Die dezent in das feste Transparentpapier eingeritzte Quadrierung ist gut erkennbar, ohne daß zwischen Hilfslinie und eigentlicher Zeichnung Verwirrung entsteht.

96/7264

dort Einfassung: grau laviertes Rahmen, eingefäßt von schwarzen Federlinien. Auf dem Montagekarton bezeichnet: rechts oben mit Feder in Blau »216«, rechts unten m. Bleistift »A. Carl. / Gardasee.«, links am Rand oben »Nr. 264«, links am Rand unten »385«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 216 (doppelt vergeben, vgl. A. Carl, ZL-Nr. 96/7364a).  
HAUM, ZL-Nr. 96/7364.  
Provenienz: Unbekannt, Hausmann macht keine Angaben.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).  
Literatur: unveröffentlicht.



96/7264a



Federzeichnungen auf Transparentpapier dieser Art kommen gelegentlich bei Künstlern der Zeit vor, z. B. bei zwei Caspar Scheuren zugeschriebenen Landschaftszeichnungen (Kunsthandlung Lempertz, Köln, Auktion 856, 22. Mai 2004, Nr. 1455, 1456).

Werke Carls waren im Hannoveraner Kunstverein in den Jahren 1836, 1838, 1839, 1840 und auch noch in seiner italienischen Zeit, 1843, 1844, 1845, 1846 ausgestellt; er gehörte damit zu den regelmäßigen und beliebten Teilnehmern in Hannover. Ein Erwerb des 1840 datierten Blattes im Zusammenhang mit der Ausstellung von 1840 ist denkbar.

Kein eigener Text im Inventarbuch.

**Adolf Carl**

### **Landschaft an einem See, 1838**

Feder in Schwarz und Grau, Spuren einer Bleistiftvorzeichnung, Bleistifteinfassung (angeschnitten), Federeinfassung in Schwarz; 329 x 460 mm. Rechts unten mit der Feder in Schwarz signiert und datiert »Adolf. Carl. 1838«.

Montiert auf hellgrünem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »216«, links unten »Adolph Carl del / in München«, rechts unten »1838«, hinter dem Blatt (mit Bleistift) »Ad Carl in München / Gesch d. K. 1839« (und daneben mit Feder) »Geschenk des Künstlers 1839.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 216 (doppelt vergeben, vgl. A. Carl, ZL-Nr. 96/7364).

HAUM, ZL-Nr. 96/7364a.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 1839.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Die in feinsten Strichlagen und ausführlicher Schraffurtechnik angelegte Federzeichnung gehört in die Kategorie der autonomen Zeichnungen, deren bildmäßige Funktion durch die ursprüngliche Federeinfassung noch unterstützt wird. Stark mit Hell-Dunkel-Kontrasten arbeitend, gelingt es Carl hier meisterhaft, die tiefenräumliche Illusion einer abwechslungsreichen Landschaft zu erschaffen. Den Vordergrund beherrscht eine bizarr gewachsene Eiche, die auf einem kleinen Hügel steht. In der Tradition der Malerei des Barock ließe sie sich als Sinnbild für das menschliche Leben lesen. Die teilweise abgestorbenen Äste würden auf das Alter und das Lebensende verweisen. Um sie herum führt von der vorderen Bildkante ein Weg in die Ferne. Im Mittelgrund schließt ein weiterer Baum die Komposition nach links ab. Dahinter öffnet sich der Blick auf einen See vor einer am Horizont hell erscheinenden Bergkulisse. Mitten im See liegt auf einer Insel eine Klosteranlage. Das Erscheinungsbild der Landschaft läßt auf Oberbayern mit einem seiner typischen Seen schließen, große Ähnlichkeit besteht zum Chiemsee mit der Fraueninsel.

Aus dem Inventarbuch: »Die angenehme Klarheit welche die Oelgemälde Carls / auszeichnet, herrscht auch in diesem / frey aber mit eleganter Feder / gezeichneten Blatte, ...«.

**Hendrik Gerrit Ten Cate**

Amsterdam 22. 2. 1803 – 6. 3. 1856 Amsterdam

Schüler von Pieter Georg Westenberg. Landschaftsmaler. Spezialist für Städteansichten, Mondscheinlandschaften, Winterlandschaften, Seestücke. Besonders berühmt waren seine Darstellungen ländlicher und städtischer Kirmesfeste im Abendlicht; für ein derartiges Gemälde gewann er in der Malervereinigung *Felix Meritis* 1834 eine Goldmedaille. Daneben malte er auch Stilleben und Porträts. Neben der Ölmalerei widmete er sich intensiv dem Aquarell und der kolorierten Zeichnung.

**Hendrik Gerrit Ten Cate**

### **Der Hafen von Amsterdam, 1831**

Feder in Braun, Pinsel in Grau, Einfassung mit Bleistift; 215 x 268 mm. Rechts unten mit dem Pinsel in Grau signiert und datiert »H. G: ten Cate fec / 1831«; auf zweiten Papierbogen kaschiert, darauf verso mittig mit Bleistift »R.9«, darunter »18«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Turnbulls Crayon Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »113.«, links unten »H: G: ten Cate in Amsterdam fec«, unten Mitte »Der Amsterdamer Hafen im Winter«, rechts unten »1831.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 113.

HAUM, ZL-Nr. 96/7222.

Provenienz: Ankauf von Kunsthändler Van Raden & Weimar, Den Haag, August 1836, für 6 1/2 Taler. (H. W. van Raden & A. A. Weimar, Papestraat Nr. 218, Den Haag, gehörte zu den größten und bekanntesten Kunsthändlern und Händlern für Künstlerbedarf in den Niederlanden in dieser Zeit, vgl. Hoogenboom 1993, S. 140f.).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Die als monochrome Aquarell angelegte Zeichnung gehört in die Gruppe niederländischer Winterlandschaften in der Tradition der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Segelschiffe liegen im Eis des Amsterdamer Hafens fest, dessen Kaimauer mit dem Stadtwappen am linken Bildrand angeschnitten erscheint. Das zu einer Eisfläche gefrorene



96/7222



Wasser der Hafenbucht erlaubt es einigen Händlern, mit Handschlitten ihre Waren zu transportieren. Auf der Kai-mauer ist eine Seilwinde zu erkennen. Die Zeichnung, laut Notiz von Bernhard Hausmann eine Vorzeichnung für ein Gemälde, das seinerzeit im Braunschweiger Kunstverein ausgestellt war, ist wegen eines großen Einrisses links vom Rand bereits in Holland auf eine Papierunterlage kaschiert worden, wie die rückseitig in niederländischer Schreibweise notierten Zahlen auf dem zur Stabilisierung aufgeleimten Papier be- weisen. Vermutlich wurde diese Reparatur beim Kunsthändler Van Raden vorgenommen. Offenbar waren derartige Zeichnungen bereits zu Ten Cates Lebzeiten auch in Holland wertvolle Handelsware.

Aus dem Inventarbuch: »Der Künst- / ler, welcher denselben Gegen- stand / in Oel gemalt, auf eine der braunschweigischen Ausstellungen gesandt hatte, genießt den / Ruf eines tüchtigen Landschaftsmalers besonders in Winterstücken.«

## Lorenz Clasen

Düsseldorf 14.12.1812 – 30.5.1899 Leipzig

Studierte ursprünglich Jura in Bonn und wechselte 1829 zur Düsseldorfer Kunstakademie, wo er sich seit ca. 1830 der Historienmalerei zuwandte. Schüler von Heinrich Kolbe und Theodor Hildebrandt und später in der Architekturklasse von Rudolf Wiegmann. 1840 bis 1848/49 als Meisterschüler bei Wilhelm von Schadow. Intensives Studium der deutschen Literatur. 1842 verdient er seinen Unterhalt als Zeichenlehrer des Fürstenpaares von Wied-Neuwied.

Freundschaft mit Johann Peter Hasenclever. 1848 mit Theo- dor Hildebrandt und Heinrich Mücke Mitbegründer des Künstlervereins *Malkasten*, dem er bis 1852 angehörte.

Stadtrat und zeitweilig Kommandant der Bürgerwehr. Der Künstler hatte wegen seines politischen Engagements in der Revolution von 1848 unter Repressalien zu leiden und zog daher 1850 von Düsseldorf nach Berlin um, wo er vor allem als Journalist tätig war und freier arbeiten konnte. 1855 Übersiedelung nach Leipzig.

Zunächst meist Gemälde mit religiösen Themen, stark unter Schadows Einfluß, gegen Ende der 1830er Jahre Hinwendung zu profanen Historien, vor allem des deutschen Mittelalters. Aufträge unter anderem vom Prinzen Wilhelm von Preußen und König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Für den Kaiser- saal des Frankfurter Römer schuf er das Bildnis Kaiser Kon- rads II. Am bekanntesten sein 1860 geschaffenes Gemälde *Germania auf der Wacht am Rhein*, das in zahlreichen Litho- graphien verbreitet wurde. Neben Gemälden auch Glasfen- ster-Entwürfe, einige Radierungen. Clasen ist ein typischer Vertreter der romantischen Malerei, wie sie die Düsseldorfer Schadow-Schüler pflegten.

Neben seiner Tätigkeit als bildender Künstler war Clasen auch Journalist, Karikaturist und Schriftsteller. Er veröffent- lichte vielbeachtete Kunstkritiken in verschiedenen Tageszei- tungen und Journalen, und gründete 1847 die satirische Zeitschrift *Düsseldorfer Monatshefte*, zu der er eigene Bei- träge lieferte, und verfaßte Novellen.



96/7244

## Lorenz Clasen

### Otto I. ersticht Thankmar in der Kirche zu Eresburg

Bleistiftzeichnung, Einfassung mit dem Bleistift; 238 x 252 mm. Rechts unten mit dem Bleistift signiert »Lorenz Clasen Düsseldorf«, unterhalb der Einfassung mit dem Bleistift in gotischer Schrift betitelt »Otto I. ersticht Thankmar in der Kirche zu Eresburg.«

Montiert auf braunem Karton der Marke »Turnbulls Crayon Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »257«, links unten »Lorenz Clasen dis / in Düsseldorf«, rechts unten »1841«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 257.

HAUM, ZL-Nr. 96/7244.

Provenienz: Ankauf, für 2 Louisdor.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Die Darstellung beschäftigt sich mit der Auseinandersetzung zwischen Thankmar (900–938), Sohn aus der ersten Ehe König Heinrichs I. mit Hathenburg von Merseburg, und sei- nem Halbbruder Otto, Heinrichs Sohn aus zweiter Ehe mit Mathilde. Nachdem Heinrich den zweitgeborenen Sohn Otto zum König (Otto I., der Große) bestimmt hatte, fühlte sich Thankmar um seine Stellung und Teilhabe an der Königs- würde betrogen. Der historische Hintergrund ist im wesent- lichen durch die Chronik Thietmars von Merseburg über- liefert. Thankmar soll im Streit mit seinem Bruder unter anderem die Eresburg bei Obermarsberg an der Diemel be- setzt haben und von dort Raubzüge unternommen haben. Nachdem die Kirche bei der Rückeroberung durch Otto am 28. Juli 936 von der Burgbesatzung kampflos aufgegeben wurde, floh Thankmar in die Burgkapelle. Nachdem er dort Waffen und Herrschaftsinsignien als Zeichen seiner Kapitu- lation auf dem Altar niedergelegt hatte, wurde er von Ritter Mainica mit einer Lanze hinterrücks erstochen.



Clasen schildert das Geschehen in einer auf die historischen Hauptpersonen zugespitzten Interpretation, wie die Bildunterschrift zeigt. Er zeigt es als direkten Kampf zwischen den voll gerüsteten Halbbrüdern Otto und Thankmar. Während Thankmar schon auf der Stufe zum Altar kniet, wendet er sich um und erblickt seinen Bruder, der mit gezogenem Schwert auf ihn losstürmt. Zwei Mönche hinter Thankmar versuchen mit erschreckten Gesten, das Unheil abzuwehren. Otto hat jedoch schon mit weit ausholendem Schritt und erhobenen Schild zum Stoß auf seinen wehrlosen Bruder angesetzt.

Die Szene spielt in einer romanischen Kapelle, der Altar am rechten Bildrand ist mit gedrehten Säulen und einem Kruzifix gekennzeichnet.

Die Bleistiftzeichnung mit ihrer abschließenden Einfassung und der ausgestalteten Bildunterschrift ist sorgfältig ausgeführt. Die zunächst als Umrißzeichnung angelegte Arbeit erhält mit ausführlichen Schraffurlagen in differenzierten Helligkeitsstufen plastische Wirkung, wobei vor allem die Vordergrundfiguren hervortreten. Clasen erzielt mit Haltung, Mimik und Gestik seiner Figuren dennoch eine ausgesprochen dynamische Schilderung, die die Dramatik des Ereignisses vermittelt.

Eine – anzunehmende – Verwendung der Zeichnung als Vorlage für die druckgraphische Umsetzung, etwa im Rahmen einer Illustration, konnte bisher nicht nachgewiesen werden.

Aus dem Inventarbuch: »Dieser Künstler ist durch ein besonderes Compositions Talent vortheilhaft be / kannt, und auch in diser Composition ... herrscht / viel Leben und Bewegung –«.

### Peter (Joseph) von Cornelius

Düsseldorf 23.9.1783 – 6.3.1867 Berlin

Sohn des Düsseldorfer Galerieinspektors Aloys Cornelius, bei dem er ersten Unterricht erhielt. 1798–1805 Studium an der Kurfürstlichen Akademie in Düsseldorf bei Peter von Langer. Bekanntschaft mit Ferdinand Franz Wallraf und den Brüdern Boisserée 1803 in Köln. Aufgrund mangelnden künstlerischen Erfolges in Düsseldorf 1809 Umzug nach Frankfurt a.M. (Wandbilder im Haus des Bankiers Johann Friedrich Schmidt). Zu Beginn seiner Entwicklung von klassizistischer Kunstauffassung ausgehend, trat bei ihm erst durch die Bekanntschaft mit den Gedanken Friedrich Schlegels ein Stilwandel ein. Cornelius orientierte sich nun an altdeutscher Kunst (Dürer) und an der Malerei der italienischen Renaissance (Raffael). In den seit 1811 entstandenen Illustrationen zum *Faust* mit deutlicher Bezugnahme auf Dürers Randzeichnungen für das *Gebetbuch Kaiser Maximilians* manifestiert sich dieser künstlerische Wendepunkt. 1811 Übersiedlung nach Rom und Anschluß an die Gruppe der *Lukasbrüder*, Freundschaft mit Overbeck. 1812 bis 1817 Arbeit an Illustrationen zur Nibelungensage, deutliches Bemühen um eine nationale, deutsche Kunst. Seit dem ersten Romaufenthalt galt Cornelius' vorrangiges Interesse der Erneuerung der Wandmalerei, in der er die Möglichkeit zur Präsenz von Kunst im öffentlichen Leben erkannte. 1816 Auftrag des preußi-

schen Generalkonsuls Jacob Salomo Bartholdy für die Fresken zur Geschichte Josephs im Palazzo Zuccari in Rom (*Casa Bartholdy*, gemeinsam mit Overbeck, Schadow, Veit). 1817 Auftrag zur Ausmalung von drei Sälen des Gartenhauses von Marchese Carlo Massimo (*Casino Massimo*, Szenen aus Dante, Tasso, Ariost). Cornelius lieferte nur wenige Entwürfe und Kartons, bevor er 1819 von Kronprinz Ludwig I. nach München berufen wurde, um die Fresken für Klenzes Glyptothek zu konzipieren. Parallel arbeitete er 1820 bis 1825 an den Münchner Fresken und in den Wintermonaten als Direktor der Kunstakademie in Düsseldorf, bevor er 1825 als Direktor der Akademie in München vollständig dorthin übersiedelte. 1825 Verleihung des Adelstitels. 1827 Entwürfe für die Fresken in den Loggien der Alten Pinakothek, 1829–1840 Ausmalung der Ludwigskirche. 1841 Berufung nach Berlin, 1843 Kartons für Glasfenster des Schweriner Doms, Entwürfe für einen Freskenzyklus der geplanten Grablege der Habsburger (*Campo Santo*) in Berlin.

Cornelius studierte die Dichtungen Goethes, Schillers und Dantes. In seinem Werk beschäftigte er sich vorrangig mit der Zeichnung und dem Kartonentwurf. Ausgehend vom Klassizismus blieb seine Kunst der Umrißlinie verpflichtet, die Farbe hatte für ihn geringere Bedeutung. Als Erneuerer der Freskomalerei gehört er zu den wichtigsten Künstlern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zu den Hauptmeistern der *Nazarener*. Er wurde von seinen Zeitgenossen hoch verehrt.

### Peter (Joseph) von Cornelius

#### Zwei Frauen mit zwei Kindern

Bleistift, teilweise mit Feder in Schwarz übergangen; 86 x 116 mm. Rechts unten mit Bleistift signiert »Cornelius fec.«.

Montiert auf hellbraunem Karton ohne Marke (gemeinsam mit Hausmann Nr. 20 u. 24), dort Federeinfassung in Schwarz und aufgeleimte Borte aus geprägtem Goldpapier (Laufender Hund), in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »21.« (in Schwarz), links unten »Peter von Cornelius / Director. d. Academie in München.« (in Braun).

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 21.

HAUM, ZL-Nr. 96/7328.

Provenienz: Geschenk aus dem Besitz von Domenico Quaglio d.J.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 14.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 14.

Das Thema der Darstellung konnte nicht eindeutig bestimmt werden. In einem klassizistisch geprägten Innenraum kniet am Boden eine junge Frau. Während sie mit der Linken einen neben ihr stehenden nackten Säugling an ihrer Brust nährt, hebt sie mit der Rechten einen Schleier über dem Bettchen eines weiteren schlafenden Säuglings an und blickt zu ihm hinab. Eine Alte, die hinter dem Kinderbett sitzt, mahnt mit der Geste des an die Lippen gelegten Zeigefingers zur Ruhe, um das schlafende Kind nicht zu wecken.

Die Darstellung erinnert an die bei Valerius Maximus (Buch IV, 4) dargestellte Schilderung der Cornelia, Gemahlin des





96/7328

Tiberius Sempronius Gracchus. Ihre vornehmste Aufgabe war die Erziehung der beiden Söhne Tiberius und Gaius, die später als römische Volkstribunen eine Agrarreform durchsetzten. Diese verschaffte den ärmsten Schichten Landbesitz, wurde aber von den Brüdern mit ihrem Leben bezahlt. Seit der französischen Revolution war dies ein beliebtes Thema, auch in der Bildenden Kunst, zeigte es doch am historischen Beispiel der römischen Antike das Eintreten für den »vierten Stand«, ein Exemplum virtutis.

Bekannte Gemälde zum Thema stammen von den klassizistisch geprägten Malern Philipp Friedrich Hetsch (*Cornelia, Mutter der Gracchen*, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. 679; vgl. Ausst.-Kat. Köln 1987/88, Nr. 82) und von Johann-August Nahl (Sotheby's München, 30. 6. 1998, Nr. 26). Cornelius orientierte sich in seinen Anfangsjahren stark an klassizistischer Kunst, in der Auffassung vergleichbar ist beispielsweise die in der Wiener Graphischen Sammlung Albertina bewahrte Zeichnung *Paris sieht Helena das erste Mal* (Büttner 1980, Abb. 6, ohne Angabe einer Inv.-Nr.).

Es ist jedoch auch eine Interpretation der Figuren als Maria mit dem Jesuskind und der älteren Elisabeth mit dem Johannesknaben denkbar, immerhin zeigt Cornelius eine verwandte Konstellation in einer – ikonographisch ebenfalls höchst ungewöhnlichen – in München bewahrten Zeichnung *Abschied zur Flucht nach Ägypten*, die Büttner allerdings erst um 1817 datiert (Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 1963-89z; Büttner 1980, S. 49 und Abb. 52).

Bei der Zeichnung handelt es sich, wie schon Hausmann in seinem Inventarbuch bemerkte, um eine flüchtig angelegte Bleistiftskizze, deren Überarbeitung mit der Feder auf halbem Weg unterbrochen wurde. Cornelius verwarf also den Entwurf, dessen Entstehungszusammenhang nicht aufgeklärt werden konnte. Sowohl die räumliche Disposition als auch die Zeichnung einzelner Elemente wie der Tisch rechts und die Alte links weisen deutliche Schwächen auf, die Hausmann damit entschuldigt, daß es sich um eine frühe Arbeit handle, die aber immerhin als authentische Arbeit des bedeutenden Meisters gewissen Wert besitze. Eine frühe Datierung läßt sich durch Vergleiche stützen, etwa die in Düsseldorf bewahrte, um 1808 datierte *Predigt und Wunderheilung*

(Museum Kunst Palast, Inv. FP 5871), die ein neutestamentliches Thema im antiken Gewand darstellt und ähnliche zeichnerische Schwächen offenbart.

Aus dem Inventarbuch: »...ist / aus seiner früheren Zeit, mehr / als Handschrift des berühmten Meisters / zu betrachten, wie als Probe / seiner Kunstleistungen –«.

## Heinrich Crola

Dresden 5. 6. 1804 – 6. 5. 1879 Ilsenburg/Harz

Wuchs in Meißen auf, Ausbildung an der Zeichenschule der Porzellanmanufaktur. Erste Anregungen zur Landschaftsmalerei. Ab 1820 Studium bei Johann Christian Klengel und Johann David Schubert in Dresden, er kopierte in der dortigen Gemäldegalerie nach den Alten Meistern. 1826 bis 1828 Ausbildung in Dresden bei Caspar David Friedrich und Johann Clausen Dahl. 1828 bis 1830 Aufenthalte in Coburg, Ilsenburg und Wernigerode im Harz, 1830 bis 1838 Übersiedelung nach München, wo Crola zu einem erfolgreichen Landschaftsmaler avancierte. Bevorzugte Waldlandschaften und Landschaften mit einzelnen Baumgruppen. Wanderte zu Studienzwecken in die Natur, z. B. 1832 in die Eichenwälder bei Murnau. 1840 Umzug mit seiner Frau nach Ilsenburg im Harz. Von dort Reisen nach Schweden, in die Schweiz, nach Italien. Ab 1872 Sommeraufenthalte auf der Fraueninsel im Chiemsee. Beteiligte sich vor allem an Ausstellungen in den Kunstvereinen Dresden, München und Hannover, einige seiner im Dresdener Kunstverein ausgestellten Werke wurden dort als Kupferstiche reproduziert.

## Heinrich Crola

### Waldlandschaft im Erzgebirge

Bleistiftzeichnung, Reste einer Bleistifteinfassung (angeschnitten), links Rest einer Federeinfassung in Braun (angeschnitten); 217 x 316 mm. Verso rechts unten mit Bleistift »in Dresden / Crola aus Teplitz«.

Montiert auf braunem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Schwarz und aufgeleimte Borte aus geprägtem Goldpapier (Lotus-Eierstab-Fries), in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »27.«, links unten »Crola aus Teplitz«. Außerhalb der Einfassung: rechts unten (mit Bleistift) »Nummer nicht gefunden«, hinter dem Blatt: »1835v D. Marrées / getauscht. –«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 27 (doppelt vergeben, vgl. Jacob Dörner, ZL-Nr. 96/7335).

HAUM, ZL-Nr. 96/7333.

Provenienz: Im Tausch von C. Marrées, Braunschweig, 1835 (C. de Marrées war Vorstand des Kunstvereins Braunschweig).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Die sorgfältig ausgearbeitete Bleistiftzeichnung zeigt den Einblick in eine Talenge mit einem kleinen Gebirgsbach, rechts steigt das mit Nadelbäumen bestandene Terrain steil an, links ragen hinter einigen Laubbäumen hohe Felsen auf.





96/7333

Am Rande des Bächleins ist im Bildmittelgrund das Dach einer Hütte auszumachen. Eine Gruppe hoher Laubbäume bietet einen schattigen Schutzschirm über einem Weg, auf dem ein Wanderer einherschreitet. Die menschliche Figur ist äußerst klein wiedergegeben und so in die umgebende Natur integriert, daß man sie erst bei sorgfältiger Betrachtung der Zeichnung entdeckt. Die Dimensionen der Natur in Relation zum Menschen werden so in umfassendem Sinn deutlich. Mangels ausreichenden Vergleichsmaterials des bislang von der Forschung kaum beachteten Künstlers ist die Datierung nicht zuverlässig einzugrenzen. Die Landschaft, die nach Hausmann den Eindruck einer Erzgebirgslandschaft vermittelt, müßte demzufolge vor 1828 entstanden sein, als Crola seine Heimat verließ.

Mit außerordentlicher Sicherheit führt der Künstler den Bleistift. Mit lockerem und zugleich präzisiertem Strich werden Kontur und Schraffuren so gesetzt, daß ein stimmungsvolles Bild eines von der Sonne beschienenen Tales entsteht. Licht und Schatten beleben in zahlreichen, fein differenzierten Tonstufen das Blatt. Crola zeigt sich hier als originärer Graphiker.

Kein eigener Text im Inventarbuch.

*Heinrich Crola*

**Gegend bei München, 1833**

Farbtafel 23

Feder in Schwarz und Braun und Aquarell. Über Bleistift; 165 x 240 mm. Links unten mit der Feder in Braun »Crola 1833«, darüber mit Feder in Schwarz »P.<sub>G</sub>«.

Montiert auf Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »84.«, links unten »Crola del:«, rechts unten »1835«, unten Mitte »Gegend bey München«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 84.

HAUM, ZL-Nr. 96/7168.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, nach dem 22. Januar 1835.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 8.



96/7168

Crola kombiniert hier die Federzeichnung und das Aquarell zu einem bildmäßig ausgearbeiteten Blatt, das auch für die Ölgemälde des Malers repräsentativ erscheint.

Vergleichbar ist das ebenfalls 1833 in München entstandene Gemälde *Gewittersturm am Chiemsee* (Lwd., 89 x 134 cm; Prause 1975, Bd. 1, 1834, Nr. 508; Boetticher 1948, Bd. I, S. 205f., Nr. 7; gegenwärtig im Kunsthandel Ulrich Gronert, Berlin: Handbuch der 45. Kunstmesse München 2000, S. 255). Auch in dem Gemälde sind, wie in der vorliegenden Zeichnung, knorrige Eichen zu einer kleinen Gruppe zusammengestellt, im Gemälde allerdings an einem Seeufer. Die Landschaft ist flach, der Horizont tief, in der Ferne erscheint eine lichte Bergkette. Während das Münchner Bild jedoch eine dramatische Wettersituation thematisiert, schildert Crola in dem vorliegenden Blatt eine idyllische Sommerlandschaft. Die lichten, pastellartigen Töne der entfernten Partien stehen in spannungsvollem Kontrast zu der in kräftigen Grün- und Brauntönen angelegten Vegetation im Vordergrund, besonders der vorn rechts in den Blickpunkt gestellten großen Eichen in sommerlich kräftiger Belaubung. Sie bilden – am Rande eines Kornfeldes – einen schattigen Rastplatz für zwei Wanderer im Gespräch. Auch die drei Jahre später, 1836, entstandene aquarellierte Bleistiftzeichnung *Chiemsee* (283 x 483 mm; Museum Kunst Palast Düsseldorf), die mit dem Braunschweiger Blatt Verwandtschaft aufweist, spricht für eine Lokalisierung dieses Werkes in der Chiemsee-Region.

Die Zeichnung läßt erahnen, daß auch Crola die Malerei der Alten Meister studiert hat, Vorbilder niederländischer Landschaftsmalerei des 17. Jahrhundert wie Ruisdael scheinen den Künstler beeinflußt zu haben.

Crolas Arbeiten waren offenbar beim Publikum in Hannover beliebt. Zwischen 1834 und 1849 stellte er hier mit wenigen Unterbrechungen regelmäßig aus, auch 1855 und 1861 sandte er Arbeiten ein. Das vorliegende Blatt erhielt Hausmann offenbar in zeitlicher Nähe zur Eröffnung der dritten Kunstvereinsausstellung im Jahre 1835, in der das Gemälde *Landschaft mit Eichen* als eines der ersten für 24 Louisdor verkauft werden konnte. (Handexemplar des Kataloges von Bernhard Hausmann mit Notizen im Stadtarchiv Hannover, Kaps. 3573, Kat. Nr. 70).



Aus dem Inventarbuch: »Es ist dieses / Blatt tiefst ergreifend durch / die Wahrheit und große Ein- / fachheit der Darstellung, das / Licht ist sehr klar und die Bäu- / me setzen sich herrlich gegen / den leicht bewölkten Himmel ab.«

### Edouard Delvaux

Brüssel 6. 2. 1806 – 18. 9. 1862 Charleroi

Landschaftsmaler. Urenkel des Bildhauers Laurent Delvaux. Schüler von Henri Van Assche. 1829 Reisen in Frankreich, der Schweiz, Italien, Deutschland. Direktor der von ihm gegründeten Akademie für Landschaftsmalerei in Spa. Stellte 1825–1842 in belgischen und französischen Kunstsalons aus und erhielt mehrere Preise. Gegen Mitte seiner Karriere verlor sein künstlerisches Schaffen an Qualität. Delvaux' Werke zeichnen sich durch eine auffallend reiche, manchmal sogar übersteigerte Farbpalette aus. Er liebte überdimensionale Bäume in seinen Darstellungen.

### Edouard Delvaux

#### Landschaft im Sonnenlicht

Aquarell, über Bleistiftvorzeichnung; 290 x 447 mm. Links unten mit der Feder in Braun signiert »Delvaux«.

Montiert auf beigefarbigem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »273.«, links unten »Delvaux pinx / in Brussel«, unten Mitte »Landschaft im Sonnenlicht.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 273.

HAUM, ZL-Nr. 96/7371.

Provenienz: Ankauf beim Künstler, Februar 1843, für 100 Gulden (das Aquarell Hausmann Nr. 274 erhielt er als geschenkte Zugabe).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Delvaux schildert eine Waldlandschaft an einem Fluß. In der Art flämischer Waldlandschaften des beginnenden 17. Jahrhunderts baut der belgische Künstler die Komposition aus zwei Teilen auf. Der rechte Teil enthält groß gesehene Laubbäume, durch die ein bogenförmiger Pfad in die Tiefe hinein



96/7371

führt. Im linken Teil weitet sich demgegenüber der Blick über den Fluß, den zwei Enten beleben, in die Ferne.

Nach eigenem Bericht bestellte Hausmann die Zeichnung bereits 1838 bei Delvaux, der in diesem Jahr in Hannover prominent wurde, nachdem die Königin von Hannover ein von ihm im Kunstverein ausgestelltes Gemälde gekauft hatte. Hausmann mußte fünf Jahre auf die Zusendung des von ihm bestellten Aquarells warten und erhielt dies erst, als Delvaux in den Jahren 1842 und 1843 erneut in Hannover ausstellte. Mit einiger Unsicherheit ist hieraus eine Datierung dieses und des folgenden Blattes kurz vor dem Erwerb durch Hausmann, also um 1842/43 abzuleiten. Eine Absicherung dieser zeitlichen Einschätzung nach stilistischen Kriterien ist gegenwärtig nicht möglich, da das Œuvre des Künstlers bislang noch unbearbeitet ist.

Aus dem Inventarbuch: »Das der Bel- / gischen Schule eigene Streben nach / Farben Wirkung ist auch hier vor / herrschend.«

### Edouard Delvaux

#### Landschaft im Tageslicht

Farbtafel 46

Aquarell und Deckfarben, Höhlungen herausgekratzt, über Bleistiftvorzeichnung, Bleistifteinfassung; 285 x 448 mm. Links unten mit der Feder in Braun signiert »Delvaux«.

Montiert auf grauem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »274.«, links unten »Delvaux in Brüssel«, rechts unten »1843«, unten Mitte »Landschaft im Tageslicht. –«. Hinter dem Blatt aufgeklebter Zettel »Offert a Monsieur B Hausmann. / Delvaux«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 274.

HAUM, ZL-Nr. 96/7372.

Provenienz: Geschenk des Künstlers (als Zugabe zu dem angekauften Blatt Hausmann Nr. 273), Februar 1843.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Auch dieses Aquarell stellt eine der von Delvaux bevorzugten Landschaften dar, in denen stets große Laubbäume und meist auch ein Gewässer eine wichtige Rolle spielen. Die vorliegende Komposition erinnert an Arbeiten Jacob van Ruisdaels, des niederländischen Landschaftsmalers des 17. Jahrhunderts, der zahlreichen Künstlern des 19. Jahrhunderts als großes Vorbild galt. Links steigt von der vorderen Bildkante aus ein Hohlweg steil an und führt zu einem Bauernhaus. Eine Frau trägt Wasserkübel hinauf. Der rechte Bildteil wird von einem Gewässer eingenommen, an dessen Ufer ein Kahn liegt. Am Horizont erkennt man Felder und ganz am rechten Bildrand ein weiteres Gehöft. Beide Partien sind durch eine das Zentrum der Darstellung beherrschende Baumgruppe verbunden. In lockerem Pinselduktus und ausgesprochen kräftigen Farben schildert Delvaux eine rauhe, urwüchsige Natur, in der der Mensch sich dennoch seinen Lebensraum geschaffen hat.





96/7372

Zur Datierung gelten die Ausführungen zum vorgenannten Blatt.

Aus dem Inventarbuch: »Die Behandlung ist breit und leicht, doch nicht ohne Streben nach Effect –.«.

### Maximilian Johann Georg von Dillis

Gmain bei Schwindkirchen, Oberbayern 26.12.1759 – 28.9.1841 München

Sohn des kurfürstlichen Revierförsters Wolfgang Dillis und Bruder von Ignaz und Johann Cantius Dillis, die beide ebenfalls Maler waren. Besuch des Gymnasiums in München durch die Förderung seines Paten, Kurfürst Maximilian III. Joseph ermöglicht. Zunächst Theologie-Studium in Ingolstadt, 1782 Priesterweihe. Besuch der Zeichenakademie in München. Arbeit als Zeichenlehrer für den Münchner Adel. Ausbildung zum Porträt- und Landschaftsmaler bei Ignaz Oefele und Johann Jacob Dörner d. Ä.

Sein Talent wurde durch den Grafen Rumford gefördert, er bestellte bei ihm Aquarelle bayerischer Gegenden, die zu den frühesten Auseinandersetzungen mit der oberbayerischen Landschaft gehören. Dillis wurde 1790 Inspektor der Neuen Galerie im Hofgarten. Zahlreiche Reisen, unter anderem nach Prag, Dresden, 1792 nach Wien. 1794/95 reiste er erstmals nach Italien, 1805 war er nochmals in Rom, wo er Joseph Anton Koch kennenlernte. 1806 erster Besuch in Paris und Aufenthalt mit Kronprinz Ludwig I. in Südfrankreich, anschließend zahlreiche weitere Reisen nach Italien, vor allem Rom, wo er für die bayerischen Sammlungen neue Kunstwerke erwarb. 1815 holte Dillis die von Napoleon geraubten Kunstwerke für die Münchner Sammlungen aus Paris zurück. Die Romreise 1818 als Begleiter des Kronprinzen Ludwig I. erbrachte mit den 39 *Ansichten* [...] einen wichtigen Beitrag zur Freilichtaufnahme der italienischen Landschaft, weitere Italienreisen als Begleiter Ludwigs I. folgten.

Dillis wurde 1808 geadelt und übernahm eine Professur für Landschaftsmalerei an der Münchner Akademie. Diese gab er jedoch 1814 auf, da er nicht mehr von der akademischen Lehrbarkeit der Landschaftsdarstellung überzeugt war, sondern eine Ausbildung durch das Naturstudium empfahl.

Unter Max I. Joseph und Ludwig I. stieg Dillis zu einer der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten in Bayern auf. Seit

1822 war er Direktor der Königlichen Gemäldegalerie. Unter seiner Leitung vollzog sich der Aufbau der 1836 eröffneten Alten Pinakothek, zu der er auch den ersten Galeriekatalog verfaßte. Daneben beriet er Ludwig I. in künstlerischen Fragen. Sein eigenes künstlerisches Schaffen konnte er als Hofbeamter relativ frei und häufig ohne offiziellen Auftrag gestalten. In der wenigen verbleibenden Zeit schuf er ein imposantes Œuvre, das neben ausgeführten Gemälden und Ölskizzen über 10 000 Zeichnungen umfaßt. Bei seinen Zeitgenossen stand seine Wertschätzung als Künstler gelegentlich hinter der als Kunstkennner zurück (Messerer 1961, S. 66). Seine Landschaftsauffassung bezieht sich auf die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts sowie auf Claude Lorrain und Gaspar Dughet und verknüpft diese klassische Landschaftsmalerei mit dem im 19. Jahrhundert neu entstehenden Realismus.

Neben der Landschaft galt sein Interesse dem Porträt, er schuf zahlreiche Bildnisse von Verwandten und Freunden.

### Maximilian Johann Georg von Dillis

#### Studie eines Baumes in einer gebirgigen Landschaft

Feder und Pinsel in Dunkelbraun, hellbraun und dunkelbraun laviert, ergänzt mit Kreide, über Bleistiftskizze, Quadratur mit Kreide; 320 x 407 mm.

Montiert auf dunkelbraunem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Schwarz und aufgeleimte Borte aus geprägtem Goldmetall-Papier (Laufender Hund), in der Einfassung bezeichnet: Links unten mit Feder in Braun »Georg von Dillis / Gallerie Director in München«, rechts oben mit Feder in Schwarz (von späterer Hand) »10.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 10.

HAUM, ZL-Nr. 96/7206.

Provenienz: Geschenk von Domenico Quagliò d. J., 1834.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 15 m. Abb.

Die mit großer Freiheit locker auf dem Papier notierte Skizze zeigt einen kleinen Landschaftsausschnitt, in dessen Zentrum Dillis einen knorrigen Baum nah am vorderen Bildrand platziert. Es könnte sich um eine Eiche oder Ulme handeln, die auf einem kleinen Erdhügel an einem Bachlauf steht und sich bis an den oberen Rand der Darstellung erhebt (vgl. Ausst.-Kat. München 1991/92, S. 82, Nr. 8). Vom Wetter gezeichnet, ist sie stark nach links geneigt, streckt aber ihre Äste, so als wolle sie das Gleichgewicht erhalten, weit nach rechts aus. An ihrem Fuß führt ein einfacher Holzsteg über den Bach. Ein nur schemenhaft mit dem Pinsel angedeuteter Hirte treibt darauf einige mit sehr sparsamen Federstrichen umrissene Kühe zum hiesigen Ufer. Dort ist rechts von der Eiche unter deren beschirmendem Blätterdach ein Jäger mit seinem Hund zu erkennen. Hinter ihm öffnet sich der Blick auf mächtige Gebirgszüge in der Ferne.

Die wohlabgewogene Komposition der skizzenhaften, nur scheinbar spontan vor der Natur festgehaltenen Zeichnung deutet auf eine bewußte künstlerische Umformung des ge-





96/7206

sehenen Natureindrucks. Ebenso ist die betont freie Zeichenmanier auf die französischen Zeichnungen eines Claude Lorrain zurückzuführen, den Dillis bekanntermaßen zu seinen Vorbildern zählte. Sie ist kein Ausdruck unmittelbarer Naturaufnahme, sondern ein Beispiel für Dillis' von der englischen Kunstauffassung beeinflussten »Wunsch, in der Natur Motive von Claude wiederzufinden, einer Wechselwirkung zwischen Malerei, die zur Natur wird, und Natur, die man als gemaltes Bild sah.« (Bülau 1955, zit. nach Le Claire 2002, S. 6; vgl. Ausst.-Kat. München 1991/92, S. 11).

Die dargestellte Region läßt sich nicht eindeutig bestimmen, da sie unterschiedliche Elemente enthält. Das am Fuß der entfernten Bergkette rechts mit wenigen Federstrichen angedeutete kastellähnliche Gebäude weist nach Italien, wohin Dillis seit 1794 immer wieder reiste. In der Manier einer wie zufällig vor der Natur aufgenommenen, spontanen Skizze komponiert er aus den dort gewonnenen Eindrücken eigenwertige Zeichnungen, in die allerdings auch Elemente aus oberbayerischen Landschaften einfließen. Dies bestätigen zwei vor kurzem im Handel angebotene Zeichnungen des Künstlers, die starke Ähnlichkeiten mit dem Blatt Hausmanns aufweisen. Beide sind in vergleichbarer Technik als Sepiazeichnung mit Feder und anschließender freier Lavierung ausgeführt. Die eine, 1999 veröffentlichte Zeichnung stellt

ebenfalls einen Baum in das Zentrum der Darstellung (*Oberbayerische Landschaft mit Jäger bei Ruhpolding*, um 1820, 156 x 200 mm; aus dem Nachlaß des Künstlers; Galerie Siegfried Billesberger, Katalog *Deutsche Zeichnungen des 18. und 19. Jahrhunderts*, Moosinning 1999, Nr. 20, m. Farbabb.). Die Figur eines Hirten bzw. eines Hirten und Jägers unterstreicht den Charakter der arkadischen Landschaft in beiden Blättern. Dies trifft auch für die jüngst publizierte *Ideallandschaft mit Rinderherde* zu (235 x 299 mm, Feder und Pinsel in Braun; Dr. Martin Moeller, Hamburg, Katalog *Meisterzeichnungen 2003*, Hamburg 2003, Nr. 29). Die Zeichnung, deren Zuschreibung durch eine Monogrammmierung für Dillis gesichert ist, bietet engste stilistische Verwandtschaft zum vorliegenden Blatt und stützt so auch dessen Zuschreibung an Johann Georg von Dillis durch Hausmann. Hinsichtlich der Bergkulisse in der Distanz mit vorgelagertem Kastell bietet sich auch eine nur mit der Feder skizzierte *Italienische Landschaft* im Münchner Lenbachhaus (Inv. G 10237, 120 x 187 mm) zum Vergleich an, die wiederum in ähnlicher Manier das grob skizzierte Vieh enthält.

Weitere vergleichbare Arbeiten befinden sich unter den 228 Blättern (Messerer 1961, S. 109) in der Graphischen Sammlung in München. Vor allem die mit Feder und Pinsel in Schwarz angelegte Zeichnung *Kochelsee* (Inv. 14963) ist hier



zu nennen: Die gleiche lockere Zeichenmanier insgesamt und die skizzenhaft flüchtig notierte, eng verwandte Staffage verbindet beide Blätter. Ein ebenfalls in der Münchner Graphischen Sammlung bewahrtes Blatt *Schwaige Oberndorf, Lechtal* (München, Graphische Sammlung, Inv. 31258, Feder in Schwarz, mit Sepia laviert) läßt mit einigen kompositorischen und motivischen Ähnlichkeiten den Anteil erkennen, mit dem die oberbayerische Alpenlandschaft in die Komposition der Sammlung Hausmann eingeflossen ist. Vergleichbare, groß gesehene Baum-Individuen finden sich hingegen unter den braun lavierten Federzeichnungen von Dillis in größerer Anzahl im Bestand der Münchner Graphischen Sammlung. Sie werden den Regionen Savoyen, Monaco und Nizza zugeordnet (München, Staatliche Graphische Sammlung, z. B. Inv. 21554, 21594).

Eine fundierte zeitliche Einordnung des Blattes ist nach gegenwärtigem Kenntnisstand nicht möglich (Barbara Hardtwig, München, der ich für die Beurteilung anhand eines Museumsfotos danke, teilte dies mündlich mit). Einerseits ist die schwungvolle zeichnerische Handschrift einer 1793 datierten *Gebirgslandschaft* (Kohle, aquarelliert, München, Graphische Sammlung, Inv. 14986) mit dem vorliegenden Blatt gut vergleichbar, andererseits finden sich zahlreiche ähnliche Baumstudien auch in Dillis' Spätwerk (vgl. drei Baumstudien in Münchner Privatbesitz; Ausst.-Kat. München 1991/92, S. 96, Nr. 17–19).

Aus dem Inventarbuch: »Sehr breit und leicht behandelt, / und von vieler fertigkeit zeu- / gend.«.

#### Johann Jacob Dorner d. J.

München 7.7.1775 – 14.12.1852 München

Sohn des Münchner Malers und Vizedirektors der kurfürstlichen Gemäldegalerie Johann Jacob Dorner d. Ä. Malte zunächst Porträts und Landschaften, ab 1796 konzentrierte er sich ausschließlich auf Landschaftsmalerei. Nach dem Vorbild seines Vaters studierte er unter anderem die Werke Claude Lorrains, Allaert van Everdingens und Jacob van Ruysdaels. Bald darauf begann er jedoch, stärker von der unmittelbaren Naturstudie auszugehen. Er gehört zu den Entdeckern der oberbayerischen Landschaft und der bayerischen Gebirge, die er als eigenständige Motive seiner Bilder wählte. Widmete sich vorzugsweise verschiedenen Gebirgsformationen, häufig bereichert mit Wasserfällen oder Gebirgsbächen. Schon um 1790 entstanden bedeutende Werke in dieser Art. 1802 bis 1803 ausgedehnte Studienreise über Österreich und die Schweiz nach Frankreich (Paris). 1803 Anstellung als Restaurator an der Münchner Hofgartengalerie, 1808 Ernennung zum Galerieinspektor. 1818 Reise nach Wien, zum Studium der Werke der Gemäldegalerie. Ein Augenleiden (Star) hinderte ihn seit diesem Jahr jedoch zeitweilig an der Arbeit, seit 1822 war er jedoch mit Hilfe von Operationen und einer Starbrille weitgehend wieder arbeitsfähig und erlebte eine zweite Schaffensphase. 1824 Ehrenmitgliedschaft in der Münchner Kunstakademie. Um 1840 Zusammenarbeit mit

Ernst Kaiser. 1843 erlitt er einen Schlaganfall, der eine halbseitige Lähmung zur Folge hatte. Die nach der Genesung anschließende dritte Schaffensperiode war weniger fruchtbar als die vorangehende Arbeit.

Gemeinsam mit Max Josef Wagenbauer ist Dorner einer der wichtigsten und prominentesten Vertreter der bayerischen Landschaftsmalerei. Er gilt als Gebirgsmaler par excellence. Seine frischen Freilichtstudien werden heute als bedeutender angesehen als seine Gemälde.

#### Johann Jacob Dorner d. J.

##### Landschaft mit Mühle und Hirten

Farbtafel 21

Feder in Braun (Sepia), braun laviert, schwarze Kreide und Rötel, über Bleistiftvorzeichnung, Einfassung mit schwarzer Kreide, auf sehr dünnem Bütten; 420 x 350 mm. Rechts unten mit Bleistift signiert »Jac Dorner.«.

Montiert auf ockerfarbigem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Schwarz und aufgeleimte Borte aus geprägtem Goldpapier (Laufender Hund), in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »11.«, links unten »Jacob Dorner / Central Gallerie Inspector München« (in Braun, und über die Einfassung hinaus), hinter dem Blatt »Gesch. v. Dom: Quaglio« (in Braun).

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 11.

HAUM, ZL-Nr. 96/7319.

Provenienz: Geschenk von Domenico Quaglio d. J., 1834.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 17 (irrtümlich als Hausmann Nr. 34!). – Nicht bei Hauke 1969.



96/7319





96/7335

Die lockere Skizze, die wohl direkt vor der Natur entstand, widmet sich einmal mehr Dorners Spezialgebiet, der Gebirgslandschaft. In diesem Fall wählt er einen engen Bildausschnitt, fokussiert auf eine Wassermühle im Zentrum der Darstellung. Der Blick führt zu ihr hinauf und weiter zu einem Wald, der sie hinterfängt, und schließlich zu den dahinter mächtig aufragenden Bergen. Das Hochformat der Zeichnung unterstützt die aus der starken Untersicht angelegte Monumentalität der Bildaussage.

Das Wasserrad der Mühle wird von einem serpentinenartig und steil hinabfließenden Bach angetrieben. Über ihn führen sowohl hinter als auch vor der Mühle einfache Holzstege. Der vordere wird von einem Schäfer mit seiner Herde genutzt. Er bewegt sich zum vorderen Bildrand hin, wo Dorner zwei Männer skizziert hat, die damit beschäftigt sind, einen Esel mit einem Faß zu bepacken.

In kräftigen Kreidestrichen und betont lockerer Handschrift legt Dorner seine Studie über einer nur andeutenden Bleistiftskizze an. Die anschließende Lavierung, die kräftige Kontraste von Licht und Schatten erzeugt, bindet die zahlreichen Linien unterschiedlichen Charakters zu einer Bildeinheit zusammen. Zwar wirkt das Blatt wie eine unmittelbare Naturstudie, dennoch ist das intensive Studium der Zeichnungen Claude Lorrains dahinter zu spüren. Die Bezüge zur holländischen Landschaftsmalerei eines Allaert van Everdingen sind hingegen eher motivischer Natur.

Hausmann erhielt dieses sehr qualitätvolle Blatt als eines der ersten seiner Sammlung schon 1834, im Jahr der Gründung des Hannoveraner Kunstvereins von Domenico Quaglio d.J. Im folgenden Jahr konnte Dorner dort zwei Arbeiten präsentieren. Aus dem Erwerbsdatum ergibt sich auch der terminus ante quem von 1834 für die Zeichnung.

Der Zeichenstil erinnert an das Blatt *Wasserfall im Josephtal* in Karlsruhe (Kunsthalle, Inv.-Nr. VIII 1266; Best.-Kat. Karlsruhe 1978, Nr. 572). Diese Arbeit wurde von Dorner 1804 datiert, was eine Datierung des vorliegenden Blattes in das Frühwerk des Künstlers nahelegt. Die in München bewahrte, undatierte Skizze *Gebirgstal mit Mühle am Wasserfall – bei Ohlstadt* ist nicht nur stilistisch, sondern auch motivisch ähnlich und gibt so vielleicht einen Hinweis auf die Lokalisierung der Darstellung (Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 652).

Aus dem Inventarbuch: »...in der Behandlung seiner Oelgemälde etwas kleinlich. – Er ist ein / ungemein fleissiger Künstler, / welcher namentlich auch Zeichnun- / gen und Skizzen in guter / Art und Weise und großer Zahl / geliefert hat.«

Johann Jacob Dorner d. J.

### Der Traunsee

Bleistiftzeichnung, teilweise Feder in Schwarz, grau laviert, Bleistifteinfassung (angeschnitten); 349 x 490 mm. Rechts unten mit dem Bleistift signiert »Traunsee / Jac Dorner«.

Montiert auf braunem Karton ohne Marke, dort Einfassung mit aufgeleimter Borte aus geprägtem Goldpapier (Lotus-Eierstab-Fries), Borte teilweise über die Zeichnung geklebt. Auf dem Montagekarton bezeichnet mit Feder in Braun: rechts oben »27.«, links unten »Jacob Dorner / Central Gallerie Inspector in München«, unten Mitte »Der Traun-See«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 27 (doppelt vergeben, vgl. ZL-Nr. 96/7333).

HAUM, ZL-Nr. 96/7335.

Provenienz: Geschenk von Domenico Quaglio d.J., 1835.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 16. – Nicht bei Hauke 1969.

Die sorgfältig, aber zugleich etwas trocken ausgeführte Zeichnung zeigt den Traunsee im österreichischen Salzkammergut. An seinem von Bergen malerisch umsäumten Ufer ist vorn eine genrehafte Staffage eingefügt. Ein Fischer, dessen Bootshütte ganz vorn am linken Bildrand angeschnitten erscheint, fährt mit seinem Kahn hinaus, am vorderen Ufer trinkt ein Hirte, begleitet von seinem Hund, seine Kühe. Rechts von ihm weist eine aufgespannte Wäscheleine auf das alltägliche Leben dieser Uferbewohner. Dorner besuchte bereits während seiner ersten großen Studienreise 1802/03 unter anderem Österreich, reiste dorthin aber auch später noch, wie sein Studienaufenthalt in Wien 1818 beweist. Das Blatt erhielt Hausmann 1835. In diesem zweiten Jahr der Hannoveraner Kunstvereins-Ausstellungen wurden dort erstmals zwei Werke Dorners ausgestellt. Aus dem Erwerbsdatum ergibt sich auch der terminus ante quem für die Zeichnung.

Aus dem Inventarbuch: »...eine leicht und flüchtig / hingeworfene Tusch Zeichnung ...«.

Johann Jacob Dorner d. J.

### Mühle am Wildbach, 1836

Schwarze Kreide, Aquarell und Deckfarben, auf blauem Papier; 222 x 289 mm. Verso mit Bleistift signiert und datiert »JDorner / Den 25. Nov. 1836.«.

Montiert auf beigefarbigem Karton ohne Marke (gemeinsam mit Hausmann Nr. 151 / ZL-Nr. 96/7352), dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »153.«, links unten »Dorner fec:«, rechts unten »München 25 Nov: 1836«, hinter dem Blatt: »Geschenk des Künstlers«.





96/7353

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.153.

HAUM, ZL-Nr.96/7353.

Provenienz: Vom Künstler erworben (vielleicht Geschenk), 8. 1. 1837.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unpubliziert. – Nicht bei Hauke 1969.

Die bildmäÙig ausgearbeitete Zeichnung zeigt eine Wassermühle im Gebirge an einem urwüchsigen Bach. Aus den hoch hinauftragenden Bergen stürzt das Wasser, links aus dem Hintergrund kommend, hinab ins Tal. Wie in den Gemälden Jacob van Ruisdaels, eines der Vorbilder Dorners, strömt es bis an die vordere Bildkante, über Felsstufen direkt auf den Betrachter zu. Einige von der Urgewalt des Wassers mitgerissene Baumstämme sind am Ufer liegen geblieben. Eine steil aufragende Bergwand schließt nahezu den gesamten Bildhintergrund ab und macht die Enge des Tales spürbar.

Zeichentechnik und Motiv erinnern an eine Zeichnung in Karlsruhe (Kunsthalle, Inv.-Nr.1951-90, *Die zerrissene Mühle an der Schlierach bei Miesbach*, 1821; Best.-Kat. Karlsruhe 1978, Nr.573), die jedoch aus dem Beginn der zweiten Schaffensphase Dorners stammt, während die vorliegende Arbeit schon der fortgeschrittenen zweiten Phase zuzurechnen ist, in der Dorner nur noch selten die ungebrochene bildschöpferische Kraft zeigt wie in seinen Anfangsjahren.



96/7196

Die Erwerbung des Blattes durch Hausmann im Januar 1837 scheint in zeitlichem Zusammenhang mit der im Februar stattfindenden Eröffnung der Kunstvereins-Ausstellung in Hannover zu stehen. Dorner hatte bereits 1835 und 1836 dort erfolgreich ausgestellt.

Aus dem Inventarbuch: »...mit viel Wahr= / heit und großer Leichtigkeit behan= / delt und der Gegenstand gehört / zu denen, welche der Künstler / in einem Briefe vom 15. April / 1834 seine »forza« nennt...«.

Johann Jacob Dorner d. J.

Gebirgslandschaft mit Bauernhaus und Hirten

Farbtafel 20

Feder in Schwarz und Pinsel in Braun, farbig aquarelliert, über Bleistiftvorzeichnung, Federeinfassung in Schwarz, auf festem Karton; 257 x 391 mm. Rechts unten mit der Feder in Schwarz monogrammiert »J D.«.

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: Links unten »Jacob Dorner in München«, rechts oben »286.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.286.

HAUM, ZL-Nr.96/7196.

Provenienz: Ankauf vom Maler Carl Waagen (Hamburg 1800-1873 München), für 5 Taler.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962; Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Bürkel 1941, S.61 (Abb.); Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr.18; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr.9 (m. Abb.). – Nicht bei Hauke 1969.

Das Aquarell zeigt in klar leuchtenden Farben ein weit ausgreifendes Panorama einer alpenländischen Gebirgslandschaft. Am Fuß des mächtigen Gebirges ist im Zentrum des Bildes ein Bauernhof zu erkennen, vor dem einige Kühe weiden. Von links kommend überquert ein Wanderer auf einem Holzsteg einen Bach. Weiter im Hintergrund ist im rechten Bildteil ein weiterer Hof mit seinen umliegenden Almwiesen zu erkennen.

Die Landschaft zeigt sich sonnenbeschienen. Das Vieh und vor allem das rechts vorn rastende Hirtenpaar verleihen der Szenerie den Charakter einer Idylle. Indem Dorner den Hirten flötespielend zeigt, verweist er unmittelbar auf die Tradition der arkadischen Hirtenszenen, die in der für ihn vorbildhaften Malerei der Alten Meister fortlebte. Auch die Berge sind sanft beleuchtet und vermitteln nicht Dramatik, sondern unbeschwerte Sommeridylle.

Das überaus detailreiche und sorgfältig ausgeführte Aquarell erzielt im kleineren Format und mit preiswerteren Materialien den Eindruck eines Ölgemäldes en miniature. Es handelt sich um eine typische Arbeit für die Ausstellung und den anschließenden Verkauf im Kunstverein. Bürgerliche Interieurs konnten mit einem derartigen kleinen Landschafts- »Gemälde« zu einem gegenüber Ölbildern erschwinglicheren Preis ausgestattet werden. Derartige Arbeiten trugen so zur Popularisierung der Kunst bei.



Aus dem Inventarbuch: »Die Farbe ist / wie bey Dorners ausgeführten / Sachen gewöhnlich, etwas flau.«

### Heinrich Ambros Eckert

Würzburg 16.10.1807 – 10.2.1840 München

Eckert wurde schon in jungen Jahren von Caspar Carl Fesel im Zeichnen von Jagden und Schlachten unterrichtet. Seit 1825 besuchte er die Münchner Kunstakademie. Vorbildlich waren für ihn die Pferde- und Schlachtendarstellungen Albrecht Adams. 1831 bis 1834 Studienreisen nach Paris, in die Bretagne und die Normandie. Nach ungesicherten Angaben Aufenthalt in Rußland. Ab 1834 Zusammenarbeit mit Dietrich Monten an einer 800 Blatt umfassenden Lithographieserie über die Armeen Europas, die 1838 bis 1843 in Würzburg erschien. Weitere Serien mit militärischen Darstellungen folgten. Mitarbeit unter anderem auch an einer Porträtssammlung europäischer Fürsten. Eckert malte daneben zahlreiche Kriegsszenen, Jagdbilder und Seestücke sowie gelegentlich Landschaften.

### Heinrich Ambros Eckert

#### Französische Küstengegend bei Le Havre, 1835

Farbtafel 42

Aquarell und Deckfarben, Höhungen teilweise herausgekratzt, partiell gummiert, über Bleistiftvorzeichnung, auf Aquarellbütten; 214 x 312 mm. Rechts mit Feder in Braun (im Ankersteinblock) signiert und datiert »HA [ligiert] Eckert / 1835.«

Montiert auf hellblauem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »81.«, links unten »H. A. Eckert fec: / in München«, rechts unten »1835«, unten Mitte »Französische Küstengegend«, hinter dem Blatt »Geschenk des Künstlers«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.81.

HAUM, ZL-Nr.96/7270.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 4. 5. 1836 (?; vgl. die Angaben zum folgenden Blatt).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.



96/7270

Das Aquarell zeigt eine genrehaft aufgefaßte Szene an der nordfranzösischen Küste. Die genaue Lokalisierung der Darstellung als Strand von Le Havre in der Normandie kann Hausmann nur aufgrund einer Mitteilung des Künstlers möglich gewesen sein.

Groß im Vordergrund sind zwei Reiter, Fischer und seine Frau zu einer im Gespräch vertieften Gruppe zusammengestellt. Die Figuren sind in ihrer pittoresken Bekleidung und mit den typischen Holzschuhen als Bretonen aus dem einfachen Volk zu erkennen, die Männer tragen hohe Zipfelmützen, die Frau eine hohe weiße Haube. Die Reiter haben in ihren großen Satteltaschen Heu, die Frau des Fischers hält unter dem Arm einen Korb mit Fischen, weitere Fische liegen neben ihr vor einem großen Ankerstein. Rechts hinter der Gruppe liegen Fischerboote am Strand, dahinter erkennt man die Strandmauer und darauf eine kleine Häuserzeile. Nach links weitet sich der Blick über den Strand mit dem flachen Wasser. Weitere Figuren, Boote und auch ein Pferdekarren beleben die Szenerie.

Eckerts Aquarell zeichnet sich wie auch das folgende Blatt durch kräftige Farben und einen deutlich mitsprechenden dunklen Kontur der Motive aus, der jedoch ebenfalls mit dem Pinsel malerisch angelegt ist.

Aus dem Inventarbuch: »Beyde Aqua / rellen [vgl. das folgende Werk] zeichnen sich eben so sehr / durch die Wahrheit der Auffassung aus // als sie im Styl französischer Aqua / rellen gefertigt sind, wie von einer französischen Palette.«

### Heinrich Ambros Eckert

#### Französische Küstengegend bei Boulogne

Aquarell, über Bleistiftvorzeichnung, am unteren Rand gummiert, auf Aquarellbütten; 245 x 330 mm. Links unten mit der Feder in Schwarz signiert »H. A. Eckert.«

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »82.«, links unten »H. A. Eckert in München«, rechts unten »1835«, unten Mitte »Französische Küstengegend«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.82.

HAUM, ZL-Nr.96/7271.

Provenienz: Erworben vom Konservator des Hannoverschen Kunstvereins, Schrader, 1836 (laut Hausmann gemeinsam mit dem vorgenannten Blatt erworben, das dort jedoch als Geschenk des Künstlers an Hausmann bezeichnet wird).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Zimmermann 1931, S.139f. m. Abb.; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr.19.

Das Aquarell zeigt wie das vorgenannte einen Strand an der nordfranzösischen Küste bei Ebbe. Auch hier gibt Hausmann wie im vorgenannten Blatt eine genaue Lokalisierung als Strand von Boulogne-sur-mer in der Normandie an, die vermutlich auf einer Mitteilung des Künstlers beruht.

Zahlreiche Fischerboote liegen am Strand, einzelne Figuren gehen zwischen ihnen im seichten Wasser. Vorn rechts führt





96/7271

ein Weg steil hinauf zur Ufermauer, über der ebenfalls zahlreiche Figuren zu erkennen sind. Auch hier schließt eine Gebäudegruppe die Komposition nach rechts hin ab.

Für das nicht datierte Blatt ist die gleiche Entstehungszeit 1835 wie für das vorgenannte Blatt anzunehmen, da beide Arbeiten in ihrem stilistischen Erscheinungsbild übereinstimmen.

Eckert hielt sich zwischen 1831 und 1834 in Frankreich auf, wo er vermutlich Skizzen vor der Natur anfertigte. Das erst 1835 entstandene Aquarell ist also nach der Rückkehr des Künstlers auf der Basis derartigen Materials entstanden. Wichtiger noch als das Naturstudium scheint für die beiden Braunschweiger Aquarelle jedoch das Vorbild des in Frankreich arbeitenden Richard Parkes Bonington und des Pariser Malers Eugène Isabey gewesen zu sein, die mit ihren Aquarellen um die Mitte der 1820er Jahre in Europa Aufsehen erregten und sich auch beide bevorzugt Marinen und Küstenszenen widmeten. Einen eindrücklichen Beleg dafür bietet beispielsweise der Vergleich mit Isabey's Aquarell *Hafenansicht* in der Karlsruher Kunsthalle (Inv.-Nr. 1993-31; Ausst.-Kat. Karlsruhe 1996, S. 78f., Nr. 34).

Aus dem Inventarbuch: vgl. das vorgenannte Werk.

### Jakobus Josef Eeckhout

Antwerpen 6. 2. 1793 – 25. 12. 1861 Paris

Belgischer Bildhauer und Maler. Erhielt zunächst beim Vater eine Ausbildung als Goldschmied, ging dann zum Studium an die Antwerpener Akademie, wo er bei Andreas Schelfhout studierte. 1821 erhielt er für ein Relief in Brüssel einen Preis für Bildhauer. Nach der anschließenden Hinwendung zur Malerei erhielt er in diesem Gebiet schon 1823 die Goldmedaille des Genter Salons und 1829 den ersten Preis des Salons in Douai.

1831–1844 wohnhaft in Den Haag, wo er 1839 Direktor der Akademie wurde. Unter Eeckhouts zahlreichen Schülern waren Pieter Gerardus Bernard und Henri Rochussen.

1844 Rückkehr nach Belgien, zunächst arbeitete er in Mecheln, später in Brüssel. Zahlreiche Reisen nach Deutschland, Frankreich und England.

Eeckhout schuf neben Genreszenen im Stil der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts auch Porträts und bedeutende Historienbilder zur niederländischen Geschichte. Außerdem gab er zwei Lithographieserien mit Künstlerporträts und mit Trachten der holländischen Provinzen heraus. Laut Immerzeel (1974, S. 217) waren seine Kunstwerke in ganz Europa ausgestellt, geschätzt waren besonders seine Zeichnungen. Seit ca. 1825 bis 1859 regelmäßige Teilnahme an Ausstellungen in Haarlem, Den Haag und Amsterdam. Nach 1859 Umsiedlung nach Paris, wo er sich als Bankier betätigte und kaum noch künstlerisch arbeitete.

### Jakobus Josef Eeckhout

#### Die Jagd im Schnee

Pinzel und Feder in Braun (Sepia), über Bleistiftvorzeichnung, Einfassung mit Feder in Braun; 193 x 168 mm. Rechts unten mit dem Pinzel in Braun signiert »J. J. Eeckhout«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarzbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »139.«, links unten »J. J. Eeckhout fec.«, rechts unten »Haag 1837«, unten Mitte »Die Jagd im Schnee.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 139.

HAUM, ZL-Nr. 96/7228.

Provenienz: Für 30 Gulden / 15 Taler erworben.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 107.

In einer weiß verschneiten Winterlandschaft schreiten ein Jäger mit seinen beiden Jagdhunden und davor sein Gehilfe auf einem durch die Schneeanhäufungen gebildeten Hohlweg einher. Die Gruppe bewegt sich vom vorderen Bildrand weg nach hinten, in die Bildtiefe. Der Jäger hält sein Gewehr über der Schulter zum Einsatz bereit. Die beiden Jagdhunde folgen eifrig dem Gehilfen des Jägers. Ihre Aufmerksamkeit ist von einem erlegten Hasen gefesselt, den der Jäger auf einem Stecken über der Schulter trägt.

Die Figuren sind fast bis zum Karikaturhaften gesteigert, besonders der Jäger am vorderen Bildrand drückt mit seiner



96/7228



gebückten Haltung und den großen Gamaschen über seinen schneebedeckten Schuhen die Kälte aus, die die frierenden Jäger ertragen müssen.

Aus dem Inventarbuch: »... seine Oel- / gemälde zeichnen sich gewöhnlich / durch eine große Eleganz der / Farbe und Ausführung aus – / Diese Zeichnung ist nichts weniger / als elegant, aber frisch aus der Natur aufgegriffen und bis / zum Lächerlichen wahr –«.

*Jakobus Josef Eeckhout*

### Familie am Strand von Scheveningen

Aquarell und Feder in Braun, über Spuren einer Bleistiftvorzeichnung, Reste einer Bleistifteinfassung; 301 x 233 mm. Links unten mit Feder in Braun signiert »J. J. Eeckhout«, verso mit Bleistift die Hausmann-Nr. »220«.

Montiert auf modernem, cremefarbigem Karton ohne Marke (alte Montierung verloren).

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 220.

HAUM, ZL-Nr. 96/7234.

Provenienz: Aus der Ausstellung im Kunstverein Hannover erworben, 1839, für 60 Gulden.

Ausstellung: Hannover 1839; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1839, S. 13, Nr. 85 (»Einwohner von Scheveningen. Farbenzeichnung«); Bericht des Kunstvereins Hannover 1838/39, S. 35, Nr. 85.

Das in den für Eeckhout charakteristischen, kräftigen Farben angelegte Aquarell gehört zu einer ganzen Gruppe von Genreszenen aus Scheveningen. Eeckhout studierte die holländi-



96/7234

sche Küstenlandschaft und ihre Bewohner während seiner Zeit in Den Haag hauptsächlich dort, in seiner unmittelbaren Nähe (AKL Bd. 32, S. 236).

Das Braunschweiger Aquarell zeigt eine Szene am Strand der Nordsee, am Abhang einer Düne. Zur Musik eines Drehleierspieters versucht ein kleines Mädchen, geführt von der Mutter, erste Tanzschritte. Ein junger Mann, vielleicht der Vater, liegt hinter ihnen auf dem Dünenabhang und betrachtet das Geschehen. Ein Hund kommentiert die Szene mit Gebell. Hinter der Düne kommen weitere Seeleute hervor, die ebenfalls zu dem Musikanten und der Gruppe blicken. Im Hintergrund öffnet sich der Blick auf das Meer, wo einige Fischerboote bei Ebbe auf dem Trockenen liegen.

Offenbar waren derartige Darstellungen beim Publikum beliebt: Nachdem Eeckhout 1839 im Hannoveraner Kunstverein das vorliegende Blatt gezeigt hatte, stellte er im folgenden Jahr erneut eine Arbeit mit dem Titel *Scheveningische Familie* aus (Kat. Kunstverein Hannover 1840). Zwischen 1837 und 1843 stellte Eeckhout in Hannover regelmäßig jeweils mehrere seiner Gemälde und Aquarelle vor, auch 1846 wurde er nach seiner Rückkehr aus Holland nach Belgien erneut an der Ausstellung beteiligt.

Aus dem Inventarbuch: »... eine freundliche, ohne Zwei / fel der Natur abgelassene / Scene, etwas bunt in Farben«.

*Friedrich August Elsasser*

Berlin 24.7.1810 – 1.9.1845 Rom

Seit 1825 Schüler der Berliner Akademie, seine Lehrer waren Johann Erdmann Hummel und Karl Blechen. Zunächst vornehmlich Beschäftigung als Architekturmalers. 1831 übersiedelte er nach Rom, wurde stark beeindruckt von Franz Ludwig Catel und widmete sich fortan hauptsächlich der Malerei italienischer Landschaften. Von Rom aus unternahm er Studienwanderungen nach Mittelitalien (Florenz, Pisa). 1838 stellte Elsasser sein Atelier für eine Ausstellung der deutschen Künstlerkollegen in Italien zur Verfügung. Gezeigt wurden Arbeiten, die für die Berliner Kunstakademie bestimmt waren. 1841 Mitglied der Berliner Akademie, erhielt anschließend einige Auszeichnungen und 1845 eine Pension des preußischen Königs. Er starb jedoch bald darauf an Schwindsucht.

*Friedrich August Elsasser*

### Das Innere der Kathedrale von Cefalù

Bleistift, partiell mit Feder in Schwarz ausgearbeitet; 415 x 353 mm (linke untere Ecke fehlt). Rechts unten mit Feder in Braun signiert »F. August Elsassern.«, verso mit Bleistift »No 1 disegno rotta Penne«.

Montiert auf ockerfarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »131«, links unten »August Elsasser / aus Berlin«, rechts unten »1836«, unten Mitte »Das Innere der Kathedrale von Cefalù in Sicilien«, hinter dem Blatt mit Bleistift »Das Innere / Kathedrale zu Cefalù / Elsasser aus Berlin«.





96/7350

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.131.

HAUM, ZL-Nr.96/7350.

Provenienz: Ankauf beim Künstler durch den Sohn Bernhard Hausmanns, Bernhard d.J., in Italien, 1836, für 4<sup>5</sup>/<sub>12</sub> Taler.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Die feinteilige Architekturaufnahme zeigt den kunsthistorisch bedeutendsten Teil des Inneren der ab 1131 errichteten Kathedrale von Cefalù in Sizilien. Der Standpunkt des Zeichners ist im Mittelschiff der dreischiffigen Basilika, kurz vor dem Ausgang in der Vierung. Er blickt von schräg rechts durch den Chorbogen hindurch in die Apsis mit den berühmten, seit 1145 dort angebrachten Mosaiken. Nur der Christus Pantokrator sowie das reich geschmückte Kreuzgratgewölbe und Teile der Chorseitenwände sind von Elsasser detailliert aufgenommen, die unter dem Pantokrator angeordneten Mosaikdarstellungen von Maria inmitten der Apostel und der Heiligen sind dagegen nur ganz skizzenhaft angedeutet. Mit sorgfältigen Federschraffuren überarbeitet Elsasser hingegen die im Bildmittelgrund gelegene Raumzone. Er betont dadurch ein weiteres hervorhebenswertes Baudetail, die beiden, zwischen 1140 und 1150 zu datierenden Säulen mit Figurenkapitellen, die den Übergang vom Mittelschiff zum Chor markieren. In kontrastiv gesetzten hellen und dunklen Schraffurflächen fängt der Zeichner so das Spiel von Licht und Schatten auf dem Stein ein. Eine mit der Feder eingefügte weibliche Figur, die vor dem Altar kniet, und eine rechts neben der vorderen Säule mit Bleistift angedeutete Figur beleben die offenbar bei hellem Sonnenlicht entstandene Darstellung.

Das Erwerbungsdatum gibt für die Zeichnung einen terminus ante quem von 1836 vor, die Übersiedelung Elsassers nach

Italien 1831 liefert den terminus post quem für das Blatt, das ohne Zweifel vor Ort gezeichnet wurde.

Als Vergleichsbeispiel ließe sich die Federzeichnung *Kloster-ruine bei Messina* im Privatbesitz heranziehen, die nach 1834 datiert wird (Feder in Schwarz, 248 x 196 mm; Ausst.-Kat. Hamburg/Lübeck 1998/99, Nr. 39, S. 104 f.).

Aus dem Inventarbuch: »...mit Bleistift angelegt, und nur / theilweise mit der Feder ausge- / führt. Sie macht demungeach / tet eine malerische Wirkung, / und entspricht der anerkannten / Tüchtigkeit des Künstlers.«

### Anton Clemens Albrecht Evers

Hildesheim-Moritzberg 14. 5. 1802 – 1. 2. 1848 Hannover  
Ersten Malunterricht erhielt er in seiner Jugend in Hildesheim, besuchte das Gymnasium, mußte aber nach dem frühen Tod der Eltern seinen Lebensunterhalt als Schreiber verdienen. Finanzielle Unterstützung von Freunden ermöglichte schließlich doch das Studium der Malerei. Ausbildung zum Porträtmaler in Dresden bei Heinrich Näge, anschließend von 1829 bis 1832 Arbeit als Porträtist in Hildesheim. Nach dem Umzug nach München wechselte Evers zur Genremalerei. Er schilderte das einfache Volksleben und war bekannt für Darstellungen von Künstleranekdoten.

### Anton Clemens Albrecht Evers

#### Der Tiroler Bildschnitzer, 1837

Bleistiftzeichnung, hellbraun laviert; 364 x 291 mm. Links unten mit dem Bleistift signiert und datiert »18. A. Evers. 37. / München«.

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »145.«, links unten »A. Evers aus Hildesheim des:«, unten Mitte »Der Tiroler Bild-Schnitzer.«, re. unten »München 1837«, hinter dem Blatt »Dono dell' autore«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.145.

HAUM, ZL-Nr.96/7354.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, Februar/März 1837.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Die in sorgfältiger Schraffurtechnik feinteilig ausgeführte Bleistiftzeichnung zeigt einen alpenländischen Bildschnitzer in seiner Werkstatt bei der Arbeit an einer Madonnenfigur. Ein Knabe, ebenfalls in der landestypischen Tracht mit Lederhosen und einem hohen Filzhut, schaut ihm bei der Arbeit zu. Durch das geöffnete Fenster strahlt helles Tageslicht in den Raum, der mit verschiedenen Arbeitsbänken, Werkzeugen und auch bereits fertigen Bildwerken angefüllt ist. Hausmann berichtet, das Blatt sei eine gezeichnete Wiederholung eines 1836 im Münchner Kunstverein versteigerten Gemäldes, möglicherweise irrte er sich hier allerdings um ein Jahr: Literarisch ist für das Jahr 1837 eine *Werkstatt eines Holzschnitzers* überliefert, bei der es sich vielleicht um das Gemälde des Kunstvereins handelt, jedenfalls steht dieses





96/7354

wohl mit dem im gleichen Jahr datierten Blatt Hausmanns in direktem Zusammenhang (H. Holland in: Thieme-Becker, Bd. 11, 1915, S. 109; AKL Bd. 35, 2002, S. 417; jeweils ohne Nachweis des Standortes oder der literarischen Quelle; nicht nachgewiesen bei Schweers 2004).

Aus dem Inventarbuch: »... war zur Zeit der von mir geleit- / teten Aus- / stellungen mit Unter / stützung der Regierung in / München, und wenn auch / nicht ausgezeichnet begabt, doch // ein sehr fleissiger und gewis- / senhafter, deshalb von vielen / wohl gelittener Künstler -. / Ich bin in der Lage gewesen / ihm mannichfach nützlich zu / werden, dieses ist aber von Evers / auch stets dankbar erkannt...«.

### Alexandre Francia

Calais 1817 – Juli 1884 Brüssel

Sohn und Schüler von Louis Francia. Später Unterricht in Brüssel bei dem Maler Verboeckhoven. Maler, Aquarellist und



96/7351

Radierer von Genreszenen, Landschaften, vor allem spezialisiert auf Marinestücke. Mit seinen Ansichten von der bretonischen Küste kann er als Entdecker dieser Landschaft für die Malerei gelten. Francia wohnte in Belgien und London. 1841 bis 1843 Teilnahme an den Ausstellungen der Londoner Royal Academy, 1841 bis 1866 regelmäßige Ausstellung in den Salons von Paris und Brüssel und Ausstellungen in Antwerpen und Gent. In den Ausstellungen des Kunstvereins Hannover war er nur 1837 und 1843, jeweils mit Marinedarstellungen, vertreten.

### Alexandre Francia

#### Sonnenuntergang an der Schelde bei Antwerpen

Farbtafel 48

Aquarell, partiell etwas Deckfarbe; 282 x 424 mm.

Montiert auf cremefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »136.«, links unten »Francia fec. / in Antwerpen«, rechts unten »1837«, unten Mitte »Sonnen-Untergang an der Schelde bey Antwerpen«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 136.

HAUM, ZL-Nr. 96/7351.

Provenienz: Ankauf aus der Ausstellung im Kunstverein Hannover, 1837, laut Hausmann für 50 Gulden / 25 Taler (vgl. auch Bericht des Kunstvereins 1836/37).

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1837; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1837, S. 16, Nr. 99; Bericht des Kunstvereins Hannover 1836/37, S. 35 (Nr. 99); Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 10.

Francia zeigt in seinem bildmäÙig ausgearbeiteten Aquarell eines seiner typischen Marine-Themen. Auf dem ruhigen, mild schimmernden Wasser der Scheldemündung bei Antwerpen liegen zahlreiche Segelschiffe vor Anker. Eine Gruppe imposanter Segeljachten im Vordergrund bildet ein zentrales Motiv. Im Hintergrund rechts ist die Silhouette der flämi-schen Handelsmetropole mit dem kennzeichnenden Turm der Kathedrale zu erkennen.

Die Qualität des Blattes ergibt sich vor allem aus der über-zeugenden Wiedergabe einer Abendstimmung bei unterge-hender Sonne. In warmen, leuchtenden Farben und sanft ver-fließenden Übergängen schildert Francia das Farbspiel, das sich vom rötlich getönten Himmel über die gesamte Land-schaft ausbreitet. In der souveränen Nutzung der speziellen Möglichkeiten der Wasserfarbentechnik zeigt sich Francia, der zeitweilig in London arbeitete, von der englischen Aqua-rellkunst beeinflusst.

Aus dem Inventarbuch: »Die Darstellung ist ge- / wagt, außerordentlich glänzend / in Farbe, aber vollkommen wahr, / wie ich es von einem herr-lichen / Sonnen Untergange am Abend des warmen / 3 ten September 1836, welchen ich / an der Schelde in Antwerpen / erlebt habe, bezeu-gen kann.-... Diese Zeichnung gefiel allgemein auf der Ausstel / lung des Jahres 1837 und ich hat- / te Noth sie für mich zu acquirieren.«.



## Ernst Fries

Heidelberg 22. 6. 1801 – 11. 10. 1833 Karlsruhe

Sohn des Bankiers und Fabrikanten Christian Adam Fries, Bruder der Maler Bernhard und Wilhelm Fries. Um 1810 in Heidelberg Schüler von Friedrich Rottmann, dem Vater von Carl Rottmann. Ab 1813 Schüler des Karlsruher Hofmalers K. Kuntz, ab 1815 Besuch der Akademie in Karlsruhe. 1818 Wechsel an die Akademie in München, wo er sich 1821 als Landschaftsmaler niederließ. 1820 bis 1822 mehrfach Reisen, unter anderem in Süddeutschland und der Schweiz. 1823 bis 1827 Aufenthalt in Rom, Zusammenarbeit mit Josef Anton Koch und Johann Martin von Rohden. Freundschaft mit Ludwig Richter. 1824 bis 1826 ausgiebige Reisen durch ganz Italien, dabei auch Zusammentreffen mit Camille Corot. 1827 Rückkehr nach Heidelberg. Fries war reiner Landschaftsmaler, er arbeitete sowohl an Darstellungen der heimischen Umgebung, als auch nach dem in Italien gesammelten Skizzen- und Studienmaterial. 1829 Umzug nach München, der Künstler gehörte dort zum Kreis um Carl Rottmann. Ab 1831 badischer Hofmaler in Karlsruhe. Früher Tod 1833 durch Scharlachfieber.

### Ernst Fries

#### Bei Massa, 1825

Farbtafel 10

Aquarell, über Bleistiftvorzeichnung, verso Bleistiftskizze eines Brunnens in italienischer Landschaft mit Rastenden; 194 x 277 mm. Rechts unten mit Bleistift datiert »Massa 14. Juni 1825«, rechts oben mit Bleistift »24«. Verso links unten »Hinter Palgiano / 14<sup>ter</sup> July 1825.«, unten Mitte »...495...«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »195.«, links unten »Fries aus Heidelberg«, rechts unten »1825 / 14 Juny«, unten Mitte »Bey Massa. Studie nach der Natur.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 195.

HAUM, ZL-Nr. 96/7180.

Provenienz: Ankauf, München, 1838, für 4 Taler.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940; Hannover 1962; Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Völkischer Beobachter 14. 6. 1940, S. 9; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 20; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 11 (m. Abb.); Wechssler 2000, Nr. 230 u. S. 34 (falsche Inv.-Nr. und ungenaues Zitat der Bezeichnung auf dem Verso). – Nicht bei Gravenkamp 1925; nicht bei Bott 1978.

Das Aquarell zeigt den Blick aus dem Tal auf die Rocca bei Massa di Carrara. Der Zeichner steht auf einer nach rechts hin bewaldeten Grasfläche und blickt über einen verfallenen Bauernhof hinweg auf die mächtige Gebirgskette. Deutlich sind der in dunklen Braun- und Grüntönen gehaltene Vordergrund, der effektiv voll beleuchtete, goldgelb akzentuierte Mittelgrund und der Hintergrund in lichten Blautönen voneinander geschieden. Die Bildebenen sind übergangslos hintereinander gestaffelt: nicht die kontinuierliche räumliche Entfaltung der Landschaftsdarstellung war offenbar das Ziel, sondern die malerische Verteilung von Farben, Helligkeits-



96/7180

werten und das Studium des Lichteinfalls. Aus dem rhythmischen Kontrast von dunklem Vordergrund, schlaglichtartig dahinter hervorleuchtendem Mittelgrund und luftig hellem Hintergrund entsteht ein spannungsvolles Bildgefüge.

Von Mai 1825 bis Ende Juli 1825 hielt sich der in Rom lebende Fries gemeinsam mit seinem aus Heidelberg vertrauten Lehrer George Augustus Wallis in Massa auf (Theilmann, in: Best.-Kat. Karlsruhe 1978, Nr. 1038), wo das vorliegende Blatt entstand. Fries schuf in dieser Zeit unter anderem zahlreiche Bleistift-Skizzen, Sepia-Zeichnungen und Aquarelle vor der Natur (Gravenkamp 1925, Nr. 125–140; Bott 1978, Nr. 48–52 u. 55–62, vgl. auch ebd. S. 74; Wechssler 2000, Nr. 215–231, 235–249). Der Künstler war originärer Zeichner, seine Landschaftszeichnungen und Aquarelle überwiegen im Œuvre des früh Verstorbenen (Bott 1978, S. 54f.).

Das südöstlich von La Spezia, an der Riviera di Levante gelegene Massa befindet sich am Rand der Apuanischen Alpen, einer südwestlichen Parallelkette des Zentralapennin. Der gebirgige, dabei aber doch von üppiger Vegetation bestimmte Charakter dieser Landschaft wird von Fries in dem Blatt der Sammlung Hausmann unmittelbar eingefangen. Die lockere, rein malerisch aufgefaßte Aquarellierung entfernt sich dabei deutlich von der zugrundeliegenden Bleistiftskizze. Besonders im linken Teil entfaltet daher die Unterzeichnung des Bleistifts ihren eigenen Anteil an der gesamten Bildwirkung – ein Vorgehen, das in Fries' mittlerer Schaffenszeit durchaus üblich war, bevor er später dazu überging, pure Aquarelle zu malen. Die flotte Anlage der Arbeit spricht für eine unmittelbare Freilichtstudie, bei der es darum geht, die Lichtsituation eines bestimmten Moments wiederzugeben. Fries dokumentiert dies auch in der genauen Tagesdatierung (vgl. Ausst.-Kat. München 1979, S. 281, Nr. 210).

Das Aquarell der Sammlung Hausmann ist eines der eindrucksvollen Beispiele dafür, daß der Künstler bereits 1825, während des Sommeraufenthaltes in Massa, zu einer malerisch freien Ausdruckskraft gelangte, die sich 1826 durch die Begegnung mit Camille Corot vollends bei ihm durchsetzte (Wechssler 2000, S. 36; Ausst.-Kat. Bremen/Coburg/Mannheim 1998, S. 247).



Fries griff in späteren Gemälden wie *Blick auf Massa di Carrara* (1830, Stiftung Oskar Reinhart Winterthur; Bott 1978, Nr.190), *Gebirgslandschaft bei Massa di Carrara* (1832, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main; Bott 1978, Nr.197) oder *Landschaft bei Massa* (um 1830, aus der Sammlung Heinrich Vetter, Kunsthaus Lempertz, Köln, 13. 12. 2003, Auktion 851, S.20, Nr.18) auf derartige Naturaufnahmen zurück (Wechsler 2000, S.36). Ein Aquarell wie das der Braunschweiger Sammlung entstand jedoch zunächst als selbständige, nicht zweckgebundene Arbeit nur für die Mappe des Künstlers (Bott 1978, S.75, 99).

Fries benutzte die Rückseite des Aquarells genau einen Monat später für eine weitere Bleistiftzeichnung vor der Natur. Studienhaft setzt er sich im linken Teil des Blattes mit einem Brunnen auseinander, der an einem Berghang als Zapfstelle des Gebirgswassers errichtet wurde. Schemenhaft ist eine Mutter mit ihrem Kind als Staffage vor diesem Brunnen sitzend angedeutet. Im rechten Teil des Blattes ist flüchtig ein einfaches Brunnenhaus inmitten üppiger Vegetation skizziert.

Die authentisch wirkende Bezeichnung kann nicht mit völliger Sicherheit interpretiert werden. Der in der Bezeichnung genannte Ort namens *Palgliano* ist nicht identifizierbar. Zwar besuchte Fries nachweislich das Dorf Pagiano südöstlich von Florenz, allerdings ist er dort erst im Oktober 1825 dokumentiert (Wechsler 2000, Nr.253, Zeichnung *Pagiano, Oktober 1825*) und noch am 12. Juli und auch am 22. Juli datiert Fries Blätter mit der Ortsbezeichnung »Massa« (Wechsler 2000, Nr.241, 244), so daß er am 14. Juli wohl nicht dort gewesen sein kann.

In der ersten Kunstvereins-Ausstellung in Hannover 1834 wurde bereits eine »Kleine Landschaft. Skizze« verkauft, die möglicherweise ähnlichen Charakter aufwies wie das Blatt, das Hausmann 1838 erwarb (Kat. Kunstverein Hannover 1834, S.13, Nr.97).

Aus dem Inventarbuch: »...eine malerische Felsengruppe bey Massa / welche der Künstler in feiner / Linie und durch farbe näher / charakterisiert der Natur abge / schrieben hat.«

### Carl Ludwig Frommel

Schloß Birkenfeld/Nahe 29.4.1789 – 6.2.1863 Ispringen/Pforzheim

1799 kam Frommel mit der Familie nach Karlsruhe. 1805 bis 1809 erhielt er dort bei Galeriedirektor Philipp Jakob Becker und bei dem Kupferstecher Christian Haldenwang eine Ausbildung zum Maler und Kupferstecher. 1810 Studienreise nach Paris, wo er die Werke Claude Lorrains kennenlernte. 1811 Reise durch die Schweiz. 1812 bis 1817 mit einem Stipendium des badischen Großherzogs Studienaufenthalt in Italien, unter anderem in Rom und Sizilien. 1817 Rückkehr nach Karlsruhe. Frommel wurde 1818 zum Professor ernannt, im gleichen Jahr auch Wahl in den Vorstand des Badischen Kunstvereins. 1824 erneute Reisen nach Paris und London, wo er sich über die neue Technik des Stahlstichs informierte.

Aus London brachte er eine Stahlstichpresse und einen in der neuen Technik ausgebildeten Drucker mit und eröffnete sofort nach der Rückkehr 1824 in Karlsruhe die erste Stahlstichwerkstatt in Deutschland. Frommel war 1830 bis 1858 Direktor der Großherzoglichen Gemäldegalerie Karlsruhe. Neben seiner eigenen künstlerischen Arbeit hatte er deren Bestände zu pflegen, zu ordnen und wissenschaftlich zu bearbeiten. Er richtete die 1846 neu eröffnete Kunsthalle ein. 1832 bis 1845 war Frommel Präsident des Kunstvereins. Während seiner offiziellen Ämter in Karlsruhe unternahm er Studienreisen nach Süddeutschland, 1834 reiste er nochmals nach Italien, 1854 nach Paris, Belgien und Holland. Der umfangreichste Bestand an Werken Frommels ist bis heute in der Karlsruher Kunsthalle bewahrt.

### Carl Ludwig Frommel

#### Der Wasserfall bei Geroldsau

Pinselfarbe in Braun, weiß gehöht, über Bleistiftvorzeichnung, auf grauem Karton mit eingepprägter Rahmenleiste; 190x170 mm / 83x61 mm. Rechts unter der Rahmung mit Bleistift signiert »C. Frommel«.

Montiert auf hellgelbem Karton der Marke »Turnbolls Crayon Board« (gemeinsam mit dem nach der Zeichnung entstandenen Stahlstich sowie mit der Zeichnung von Frommels Lehrer Haldenwang, Hausmann Nr.282 = 96/7194), dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »280.«, links unten »C. Frommel Karlsruhe«, rechts unten »verte«.

Unter dem zugehörigen Stahlstich »Geschenk an den Baumeister / Andreae aus deßen Nachlaß / EB«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.280.  
HAUM, ZL-Nr.96/7192.



96/7192



Provenienz: Von Frommel dem Hildesheimer Stadtbaumeister August Heinrich Andreae geschenkt; von diesem durch Hausmann erworben, für 1 Louisdor.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).  
Literatur: unveröffentlicht.

Die Zeichnung wurde ursprünglich als selbständiges, bildmäßiges Werk geschaffen. Dies zeigt die aufwendige Aufmachung: In einen vorgegebenen, in den Zeichenkarton gepreßten Ornamentrahmen zeichnete Frommel die miniaturartig detaillierte Ansicht eines Wasserfalls zwischen bewaldeten Felsen. Parkartig sind verschiedenste Baumarten hintereinander arrangiert. Eine Brücke verbindet im Vordergrund die beiden Ufer. Trotz der sehr kleinen Dimensionen der Zeichnung ist das Landschaftsmotiv monumental aufgefaßt und entspricht noch den Forderungen an die sogenannte *Heroische Landschaft*, deren prominentester Vertreter Joseph Anton Koch war. Die äußere Form der kleinen Zeichnung folgt hingegen ganz den Sammelgewohnheiten des bürgerlichen Publikums im Biedermeier, das Kunstwerke zur nahsichtigen Betrachtung in privaten Wohnräumen verwahrte. Eine vergleichbare Zeichnung Frommels in einer ähnlich geprägten Rahmung ist in Karlsruhe erhalten (*Blick auf Baden-Baden*, 1837, Kunsthalle Karlsruhe, Inv.-Nr. P.K. I 523-6; Best.-Kat. Karlsruhe 1978, Nr. 1162). Auch bei Werken anderer Künstler der Zeit kommen Aufmachungen dieser Art vor, zum Beispiel bei der ähnlich bildmäßig ausgearbeiteten Zeichnung *Mühlental bei Amalfi* von Wilhelm Götzloff (1799–1866) von 1824 (Ausst.-Kat. Hamburg/Lübeck 1998/99, Nr. 67).

Frommels Arbeit wiederholt eine Ansicht des Wasserfalls von Geroldsau, die sein Lehrer Christian Haldenwang 1819 als Kupferstich herausgegeben hatte (Haldenwang 1997, S. 636–638). Der Standpunkt des Zeichners ist nur etwas näher an den Wasserfall herangerückt und leicht nach links versetzt. Obwohl die Zeichnung also bereits auf einer graphischen Vorlage beruht – was die Sicherheit des Zeichners auf dem vorgegebenen Schmuck-Karton erklärt – nutzt Frommel seine eigene Zeichnung als Vorlage für einen erneuten Stahlstich in dem topographischen Werk Aloys Schreibers *Baden und seine Umgebung [...]* (Schreiber 1843, S. 79), von dem sich ein Belegexemplar in der Sammlung Hausmann erhalten hat. Der Stich wurde höchstwahrscheinlich von Frommel selbst, jedenfalls aber in der durch ihn eingerichteten Karlsruher Stahlstichwerkstatt angefertigt (vgl. Ausst.-Kat. Karlsruhe 1989, S. 61–70). Das Erscheinen des Stiches 1843 liefert den terminus ante quem für die Zeichnung der Braunschweiger Sammlung.

Frommel, der nicht zum Kreis der Münchner Künstler gehörte, unterhielt offenbar keine engen Kontakte zum Hannoveraner Kunstverein, lediglich 1845 war ein Werk von ihm dort ausgestellt. Dies mag eine Ursache dafür sein, daß Hausmann das heute in der Sammlung bewahrte Blatt über den Hildesheimer Maler und Architekten Andreae erwarb.

Aus dem Inventarbuch: »...kleine aber auf das sorgfältigste ausgeführte Zeichnung...«.

## Wilhelm Gail

München 7. 3. 1804 – 26. 2. 1890 München

1817 Aufnahme eines Architekturstudiums, ab 1820 Wechsel zum Studium der Malerei an der Münchner Akademie. 1822–1825 Mitarbeit im Atelier seines Schwagers Peter Hess. 1825 bis 1827 Studienaufenthalt in Italien. 1829 bis 1830 entstand seine Lithographieserie *Erinnerungen aus Florenz, Rom und Neapel*. 1830 Studienfahrten nach Paris und in die Normandie. 1831 bis 1832 hielt er sich erneut in Italien auf, vor allem studierte er die Architektur Venedigs. Anschließend bereiste er 1832 bis 1833 Spanien. Nach der Rückkehr in München verwertete der Künstler das während der Auslandsreisen gewonnene Studienmaterial zu Ölgemälden und Aquarellen. Er fertigte auch zahlreiche Radierungen und Lithographien an.

Gail war reiner Landschafts- und Architekturmaler, wobei er sich vorrangig der mediterranen Welt widmete. Mit diesen Arbeiten hat er den größten Erfolg, daneben schuf er jedoch auch Landschafts- und Architekturbilder aus der bayerischen Heimat. In seinen Werken haben häufig einzelne Figuren oder kleine Figurengruppen eine über die Staffagefunktion hinausgehende, bedeutsame Rolle, indem sie den Szenen eine genrehafte, zuweilen anekdotische Anmutung verleihen.

## Wilhelm Gail

### Myrtenhof der Alhambra in Granada, 1835

Farbtafel 13

Aquarell, Deckfarben, Bleiweiß und Feder in Schwarz und Braun, über Bleistiftvorzeichnung; 334 x 263 mm. Rechts unten mit Feder in Schwarz signiert und datiert »Wilhelm Gail 1835« (als Inschrift im Beckenrand).

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »80.«, links unten »Wilh: Gail del:«, rechts unten »1835«, unten Mitte »Myrten Hof der Alhambra«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 80.

HAUM, ZL-Nr. 96/7166.

Provenienz: Vom Künstler erworben, 12. 4. 1835.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962, Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 21; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 12 (m. Abb.). – Nicht bei Gebauer 2000.

Die in einer Mischtechnik aus Gouache und Aquarell über einer Bleistiftvorzeichnung überaus sorgfältig ausgeführte Arbeit ließe sich als Gemälde auf Papier bezeichnen. Sie zeigt einen Ausschnitt des Myrtenhofes der im 13. bis 14. Jahrhundert erbauten Alhambra in Granada. Dieser Hof gehört zu den bedeutendsten und schönsten Bereichen des Palastkomplexes. Der Zeichner blickt über ein Wasserbecken in eine der Ecken des Hofes, wo sich am Rande des Bassins und in dem von einem kleinen Dachüberstand gebildeten Schatten zwei Frauen, ein Mann und ein Kind versammelt haben. Die Frauen sind mit Schleierhauben und Fächer ebenso wie der Mann mit hohem Hut und Mantelumhang als Spanier gekennzeich-





96/7166

net. Aus einem Fenster über dem Tordurchgang der Stirnwand blickt ein weiterer Mann zu der Gruppe herab.

Gail schildert detailliert alle ornamental Details der pittoresken maurischen Architektur und der üppigen Bepflanzung des Hofes und rekonstruiert dabei die teilweise verfallene Architektur zu einem intakten Idealbild (vgl. Gebauer 2000, S. 43). Der farbliche Reichtum der Szenerie steht dabei ebenso im Vordergrund wie die Wiedergabe der Licht-Schatten-Verhältnisse. Sie sind nicht nur als optisches Phänomen interessant, sondern können dem Betrachter auch ein Gefühl für die landestypische Atmosphäre, das Klima und die Tageszeit vermitteln. Die schattenspendende Kühle und die Frische des Wassers werden hier ebenso deutlich wie die Kraft der Sonne, die die Stirnwand des Hofes und den Himmel in grellem Licht erstrahlen läßt.

Gail gehört zu den ersten deutschen Künstlern, die Spanien künstlerisch entdeckten (vgl. Gebauer 1996; Gebauer 2000, S. 36). Seine zahlreichen spanischen Ansichten eröffneten dem Publikum in München und darüber hinaus neben den bekannten Veduten aus Italien völlig neue landschaftliche Eindrücke, die er auch in einer Sammlung von Lithographien veröffentlichte (Gail 1837). Das Interesse für den exotischen Reiz dieses Landes wurde erst durch die vorangegangene literarische Beschäftigung damit z. B. durch Herder, Tieck und die Gebrüder Schlegel angefach, die in der spanischen Literatur unter anderem die Romanze entdeckten und hier das unverfälschte Ideal mittelalterlicher Ritterlichkeit wiederzufinden glaubten (Gebauer 2000, S. 15f.).

Die Bauwerke der Alhambra spielen in dieser Spanienbegeisterung eine besondere Rolle, sie wurden bereits 1832 in einem Reisebericht von Washington Irving beschrieben (Ge-

bauer 1996, S. 188; Gebauer 2000, S. 16). Gail brach im gleichen Jahr zu einer Reise quer durch Spanien auf, deren Ziel es nach Söttl war, im Spezialgebiet spanischer Architekturansichten ähnlichen Ruhm zu erlangen, wie dies Domenico Quaglio d. J. für die mittelalterliche deutsche Architektur gelungen war (Söttl 1842, S. 318).

In Granada hielt Gail sich vier Monate auf (Gebauer 1996, S. 190; zur Reise allgemein vgl. Gebauer 2000, S. 37–40). Die Alhambra kommt daher in seinem Werk wiederholt vor, unter anderem auch auf Tafel 19 seiner *Erinnerungen aus Spanien*, die er 1837 mit dreißig Lithographien veröffentlichte. Die Ansicht zeigt aus identischem Blickwinkel den gleichen Hofbereich wie das Braunschweiger Aquarell, nur die Staffage ist verändert (Gail 1837; vgl. Gebauer 2000, S. 204). Das Münchner Lenbachhaus bewahrt eine wohl noch am Ort entstandene, auf den 13. Juni 1833 datierte Zeichnung, *Haupttor der Alhambra in Granada* (Bleistift, 27,8 x 39,2 cm, Inv. G 5115; vgl. Gebauer 2000, S. 200). Auch im Münchner Kunsthandel wurden 1998 Aquarelle angeboten, die dort entstanden (*Zwei Spanier bei der Gartenarbeit im Löwenhof der Alhambra*, *Der Mirador de Daraxa auf der Alhambra mit Mandoline spielender Odaliske*; Gebauer 1998, Nr. 12, 13; Gebauer 2000, S. 38). Ihr frisches, locker skizzierendes Erscheinungsbild unterscheidet sie von der im Atelier verdichteten Darstellung der Braunschweiger Sammlung. Höchst prominente Beispiele für die Verarbeitung des Motivs im Münchner Atelier entstammen beispielsweise den preußischen Kunstsammlungen und befinden sich heute in Potsdam: Im Neuen Palais werden die Ölgemälde *Löwenhof der Alhambra in Granada* von 1835 (Inv. GK I 5879; vgl. Gebauer 2000, S. 201) und *Mirador de Daraxa in der Alhambra*, von 1834 (Inv. GK I 5882; vgl. Gebauer 2000, S. 201) bewahrt, außerdem enthält die Aquarellsammlung der Königin Elisabeth ein Aquarell mit der Ansicht des Löwenhofes aus dem Jahr 1850 (Inv. Aqu. Slg. 782 (68. 5); Ausst.-Kat. München 1991, S. 123; Gebauer 2000, S. 201). Bereits 1835 kaufte Herzog Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg aus der Ausstellung des Hannoveraner Kunstvereins zwei Gemälde Gails mit spanischen Sujets, *Die San Jago-Capelle aus der Cathedrale von Toledo* und *Spanische Bauern nehmen einen Straßen-Räuber gefangen* (Handexemplar des Kataloges Kunstverein Hannover 1835 mit Notizen von B. Hausmann im Stadtarchiv Hannover, Kaps. 3573). Es verwundert also nicht, wenn auch Hausmann den Ehrgeiz besaß, ein entsprechendes Werk seiner Sammlung einzuverleiben.

Aus dem Inventarbuch: »Die Architektur ist sehr malerisch / das ganze Blatt eigenthümlich / etwas grell, doch einen tüchti / gen Künstler ver-rathend. – / Personen welche in Spanien ge= / reist sind, behaupten indeß / daß die Färbung nicht ganz // natur getreu und etwas übertrie= / ben wäre...«.

#### (Giovanni) Bonaventura Genelli

Berlin 28.9.1798 – 13.11.1868 Weimar

Sohn des Berliner Landschaftsmalers Janus Genelli. Sein Großvater, Joseph Genelli, stammte aus Italien und arbeitete





96/7343

als Seidensticker und Zeichner in Kopenhagen, Wien und Berlin. Bonaventura wurde zunächst nach dem frühen Tod seines Vaters von seinem Onkel Hans Christian Genelli, einem Architekten, unterwiesen. Studium der Schriften Winckelmanns und der Dichtungen Homers und Dantes. Deutlicher Einfluß auch durch Asmus Jacob Carstens, der zum Freundeskreis der Familie zählte. Seit 1814 Studium an der Berliner Akademie unter Wilhelm von Schadow und Johann Erdmann Hummel, Konzentration auf den Zeichenunterricht. Mit Stipendium der niederländischen Königin Wilhelmina 1822 bis 1826 Italienaufenthalt, Studium der Werke der Antike, Raffaels, Michelangelos und Giulio Romanos. Die Bekanntschaft mit Bertel Thorvaldsen prägte Genellis Kunstauffassung maßgeblich. Auch nach dem Auslaufen seines Stipendiums blieb Genelli in Italien und arbeitete hauptsächlich als Zeichner und Entwerfer. Anschluß an Joseph Anton Koch, dessen Landschaften er gelegentlich staffierte. Seine als Umrißzeichnungen ausgeführten Arbeiten wollte er als autonome Kunstwerke verstanden wissen. Ab 1830/31 wurde er gemeinsam mit Friedrich Preller und Josef Anton Koch mit der Ausmalung des Römischen Hauses von Hermann Härtel in Leipzig beauftragt. Die Ausführung kam jedoch nicht über einige der Wandbilder von Preller hinaus, 1833/34 vorzeitige Beendigung der Arbeiten und Verkauf des Hauses. 1836 Umzug Genellis nach München, dort entstanden zahlreiche Illustrationszyklen, unter anderem zu Homer und Dante, die druckgraphisch reproduziert wurden. Genellis Œuvre umfaßt mehr als 1600 Zeichnungen, aber nur wenige Ölgemälde. Aus der Arbeit im Künstlerkreis um Moritz von Schwind, Peter von Cornelius, Schnorr von Carolsfeld und Carl Rottmann entstand 1857 der Kontakt zu Adolf Friedrich Graf von Schack, der ihn mit sechs Ölbildern für einen eige-

nen Saal in seinem Münchner Galeriebau beauftragte. 1859 Berufung an die Kunstschule in Weimar. Genelli hielt lebenslang an einem strengen Klassizismus fest, der sein Œuvre sehr homogen macht und keine deutliche stilistische Entwicklung erkennen läßt.

#### *Bonaventura Genelli* **Thersites vor Troja**

Feder in Dunkelgrau, über Bleistiftvorzeichnung, Einfassung mit der Feder in Dunkelgrau, auf hellbraunem Papier; 284 x 496 mm.

Montiert auf cremefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »36«, links unten »Genelli dis / in Leipzig«, unten Mitte »Thersites vor Troja gewinnt im erfundenen Spiele einen goldenen Krug«, rechts unten »1835.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 36.

HAUM, ZL-Nr. 96/7343.

Provenienz: Ankauf durch einen der Söhne Hausmanns in Leipzig, 1835, vielleicht direkt vom Künstler, für 3 Louisdor.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 22; Ebert 1971, S. 117f., Abb. 106, u. Anm. 172 (vermuteter Aufbewahrungsort Braunschweig).

In der für Genelli charakteristischen dekorativ-ornamentalen Umrißmanier, die er seit etwa 1830 ausgebildet hatte (Ebert 1961/62, S. 137) stellt er den für seine Häßlichkeit bekannten griechischen Kämpfer Thersites dar, der im Trojanischen Krieg in Achills Heer kämpfte. Genelli zeigt ihn an einem runden Tisch rechts im Würfelspiel gegen Achill, der ihm links gegenüber sitzt. Mit seiner Linken greift er nach einer vor dem Tisch



am Boden stehenden Prunkkanne, die er offenbar im Spiel schon gewonnen hat. Weitere männliche Figuren umringen Thersites. Achill hingegen, unbekleidet und als jugendlich idealer Held gezeigt, wird ausschließlich von weiblichen Figuren sowie einem großen, vor ihm am Boden ausgestreckten Pantherhund begleitet. Die reliefartig aufgebaute Szene, die sich mit dem zentral positionierten Tisch zum Betrachter hin öffnet, spielt in einem Zelt, dessen Faltenwurf den Hintergrund in gleichmäßige Abschnitte gliedert. Achill und Thersites vertreiben sich die Zeit zwischen den Schlachten mit dem Spiel.

Genelli konnte sich mit seiner Darstellung auf das berühmte antike Gemälde des Polygnot in Delphi berufen (Pausanias 10, 31,1f.; Pindar, frg 129). Er lehnt sich damit nicht nur hinsichtlich der künstlerischen Absichten und ihrer stilistischen Ausprägung an das klassische antike Vorbild an, sondern nähert sich diesem auch inhaltlich und kunsttheoretisch. Kompositorisch war aber offenbar auch Asmus Jakob Carstens 1794 in Rom geschaffene Gouache *Die Helden im Zelt des Achill* unmittelbar vorbildlich, die 1795 »als repräsentatives Beispiel seiner Kunst« (Busch 2004, S. 18) in der Berliner Akademieausstellung gezeigt wurde (Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin; Ausst.-Kat. Berlin 1989, Nr. 32; Busch 2004, S. 18f.).

Für das Blatt Genellis konnte bislang keine weitere Verwendung nachgewiesen werden. Es gehört nicht zu den nach 1840 im Kupferstich herausgegebenen Werken, etwa zu Homers *Ilias*.

Eine weitere Zeichnung Genellis mit dem Titel *Palamedes und Thersites* weist auf das Interesse des Künstlers an der Geschichte dieser negativ konnotierten antiken Figur (Federzeichnung, 28 x 48 cm, Privatbesitz; Ebert 1971, Anm. 172; Ebert 1959, Nr. 444, die von L. von Donop und W. Teupser in der Leipziger Universität nachgelassenen Materialien enthalten die Vermutung, daß diese Zeichnung ebenfalls in Braunschweig befindlich war).

Genelli arbeitete zwischen 1832 und 1836 an der Ausmalung des Hauses des Verlegers Dr. Hermann Härtel in Leipzig. Hausmanns Angabe, sein Sohn habe 1835 das Blatt in Leipzig erstanden, läßt vermuten, daß er sie dort direkt vom Künstler erwarb. Das Erwerbungsdatum liefert einen terminus ante quem für die Entstehung der Zeichnung, und es wird an ihr deutlich, daß der Künstler bereits vor seiner Münchner Zeit ab 1836 den »Läuterungsprozeß der Zeichnung hin zu Klarheit des Bildaufbaus, Schönheit der Ausdruckskraft der Linien« (Ebert 1971, S. 86) weitgehend durchlaufen hatte.

Aus dem Inventarbuch: »Die Zeichnung könnte korrekter / seyn, wie überhaupt Genelli von / Nachlässigkeiten in dieser Be- / ziehung nicht frey ist, doch über- / sieht man dieses gern, bey der / schönen Anordnung und großen / Lebendigkeit der Darstellung.«.

**Johann Peter von Götting**

Aachen 1795 – nach 1865 Aachen

Seit 1825 Schüler der Düsseldorfer Kunstakademie, zunächst Studium der Bildhauerei, dann Ausbildung als Maler. Arbei-

tete später in beiden Fächern. Lebte in Aachen und Düsseldorf. Zwischen 1832 und 1844 stellte er Gemälde in der Berliner Akademie aus. Konzentrierte sich ganz auf biblische Themen und schuf Altargemälde, Kirchenschmuck und Grabmonumente für Gemeinden im Rheinland.

*Johann Peter von Götting*

**Der ungläubige Thomas, 1840**

Bleistiftzeichnung, Bleistifteinfassung, oben bogenförmiger Abschluß; 244/297 x 357 mm. Rechts unterhalb der Einfassung signiert und datiert »J. P. Götting. 1840«.

Montiert auf braunem Karton der Marke »Turnbolls Crayon Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »260«, links unten »J. P. Götting aus Aachen dis. / in Düsseldorf«, rechts unten »1840«, unten Mitte »Der ungläubige Thomas«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 260.

HAUM, ZL-Nr. 96/7246.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 23.1.1841.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Frontal steht Christus als Dreiviertelfigur am vorderen Bildrand, zu beiden Seiten umgeben von jeweils drei Aposteln. Rechts vorn steht Thomas, der seine Finger in die Seitenwunde Christi legt. Er beugt sich dabei ein wenig herab, um das, was er fühlt, auch genau zu betrachten. Götting nutzt das traditionelle biblische Thema zu einer Figuren- und Gewandstudie, bei der einige zeichnerische Ungeschicklichkeiten nicht zu übersehen sind (beispielsweise bei der Apostelfigur rechts hinten). Die Gruppe ist reliefartig vor einem vollkommen ungestalteten Hintergrund aufgebaut, Göttings Bemühen um klare Plastizität verrät, daß der Zeichner auch als Bildhauer arbeitete. Die Rahmung mit oberem Rundbogenabschluß betont den Charakter der Darstellung als christliches Andachtsbild.



96/7246



Götting erweist sich hier als typischer Vertreter der Düsseldorfer Schule in der Nachfolge von Schadow und der nazarischen Bildauffassung. Seine Figuren zeigen sich als eklektizistische Mischung aus altdeutschen Vorbildern und den Gestalten Raffaels.

Götting gehörte zu denjenigen Düsseldorfer Künstlern, die im Hannoveraner Kunstverein nur gelegentlich ausstellten (1836, 1837, 1840, 1844, 1845), offenbar also weder besondere Gunst des Publikums noch des Vereinsgremiums genossen. Auch Hausmann wertete die Zeichnung seiner Sammlung kritisch, nahm sie offenbar nur im Sinne des möglichst breiten Überblickscharakters seiner Sammlung auf.

Aus dem Inventarbuch: »...sorgfältig ausge- / führt, doch schwach in der Zeich- / nung -«.

### Ludwig Emil Grimm

Hanau 14.3.1790 – 4.4.1863 Kassel

Bruder der wegen ihrer Herausgabe der *Kinder- und Hausmärchen* berühmten Brüder Jacob und Wilhelm Grimm. Rufname »Louis«. Zeichnete von Jugend an ausgiebig, schon 1804 bis 1808 besuchte er parallel zum Lyceum die Kasseler Akademie. Durch seine älteren Brüder gelangte er in die Gesellschaft unter anderem der Geschwister Brentano und Achim von Arnims. Schon seit 1808 fertigte er für sie graphische Arbeiten wie Titelblätter zu *Des Knaben Wunderhorn* oder den *Kinderliedern* an. 1809 mit Unterstützung Clemens Brentanos Wechsel an die Münchner Akademie, wo er bei dem Hofkupferstecher Carl Hess, dem Vater von Peter und Heinrich Hess, seine Ausbildung zum Radierer fortsetzte. Nach eigenen Ideen und Vorlagen arbeitend, war er ein echter »Peintre-Graveur«. Über 2000 Handzeichnungen sind überliefert, zumeist Vorarbeiten für Radierungen. Der größte Teil waren Porträts, deren naturgetreue Abbildlichkeit und psychologisches Einfühlungsvermögen bei Zeitgenossen anerkannt waren. Bereits 1809 lobte Goethe die Naturwahrheit einer Porträtadierung der Bettina von Brentano vom jungen Grimm. In München Freundschaft mit Peter Hess, Domenico Quaglio d.J., Friedrich von Gärtner und Joseph Stieler. Er wohnte im Haus der Künstlerfamilie Muxel. Von Bettina von Arnim wurde er unter anderem mit Tieck, Schelling, Wilhelm von Humboldt bekannt gemacht.

1814/15 Teilnahme am Frankreichfeldzug. 1815 Rheinreise, 1816 Studienreise nach Italien mit Georg von Brentano. Grimm besuchte in Rom die Ateliers von Koch, Cornelius, Overbeck, Thorvaldsen und Canova. 1817 aus finanziellen Gründen Rückkehr nach Kassel in das Haus seiner Brüder, wo er bis zu seinem Tod blieb. Zeitlebens kämpfte Grimm offenbar mit dem Wunsch, auch als Maler anerkannt zu werden, blieb in diesem Fach jedoch Autodidakt. Seine bildmäßig ausgeführten Aquarelle stellten für ihn einen gewissen Ausgleich dar. Mehrmalige Gesuche um Anstellung an der Kasseler Akademie wurden von den Kurfürsten Wilhelm I. und Wilhelm II. abgelehnt, bis er 1832 endlich die Anstellung als Akademieprofessor für die Zeichenklasse erhielt.

Grimm unternahm von Kassel aus zahlreiche Reisen zu Freunden und Verwandten in Westfalen, Frankfurt, Göttingen, Hildesheim, Hannover und Celle. 1828 schuf er nach dem Besuch der Feierlichkeiten zum 300. Todestag Dürers in Nürnberg seine berühmt gewordene Zeichnung der Zeremonie. 1834 und 1837 reiste er nach München, wo er sich für die großen unter Ludwig I. entstandenen Bauten mit ihren umfangreichen Wandmalerei-Ausstattungen interessierte. Grimm schuf anschließend selbst einige Historienbilder zumeist christlicher Thematik. Mitglied der Gründungskomitees des 1835 gegründeten Kasseler Kunstvereins, er stellte dort selbst aber nur gelegentlich aus.

### Ludwig Emil Grimm

#### Porträt der Marianne Muxel

Bleistiftzeichnung; 126 x 102 mm. Rechts unten mit dem Bleistift »München«.

Montiert auf hellbraunem Karton ohne Marke, dort Einfassung mit Feder in Schwarz und aufgeleimte Borte aus geprägtem Goldpapier (Laufender Hund), in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »20.« (in Schwarz), links unten »Ludw. Grimm in Cassel« (in Braun).

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 20.

HAUM, ZL-Nr. 96/7326.

Provenienz: Geschenk von Domenico Quaglio d.J.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 23; Koszinowski/Leuschner 1990, S. 45f., Nr. P 54, m. Abb.

Grimm hält mit dem Bleistift eine alte Frau mit Pelzmütze im Profil und als Brustbild fest. Dieser Bildtypus dominiert in seinem Œuvre unter den zahlreichen Porträtzeichnungen, besonders vor 1820.

Koszinowski/Leuschner (1990, Bd. 1, S. 45f., Nr. P 54) vermuten in der Dargestellten ein Bildnis der Marianne Muxel, der Ehefrau des Hofbildhauers Franz Joseph Muxel und Mutter der Malerbrüder Muxel, mit denen Grimm befreundet war. Sicher identifizierte Bildnisse der Marianne Muxel (Koszinowski/Leuschner 1990, S. 42, Nr. P 42, S. 45, Nr. P 52) zeigen Übereinstimmungen hinsichtlich der Pelzmütze und des Einstecktuches. Die von Koszinowski/Leuschner übersehene, wohl eigenhändige Bezeichnung »München«, die das Braunschweiger Blatt rechts unten aufweist, stützt diese Identifizierung erheblich: Grimm wohnte von März 1810 bis Februar 1814 im Haus von Franz Joseph Muxel in München am Promenadenplatz. Grimm hebt in seinen Lebenserinnerungen besonders Frau Muxel als wohlmeinend und fürsorglich hervor (Grimm 1950, S. 38–40). Es ergibt sich daraus eine Datierung des Blattes zwischen 1810 und 1814, da hier der frische Charakter einer Zeichnung nach dem Leben unverkennbar hervortritt. Während Kleidungsbestandteile nur summarisch skizziert sind und der Hintergrund lediglich durch einige rasche Schraffurlinien strukturiert wurde, sind die Gesichtszüge detaillierter ausgearbeitet. Grimm schildert das Alter





96/7326

der Dargestellten durch die individuelle Faltenbildung und die schlaffen Hautpartien, aber auch durch den nach innen gekehrten Blick der Frau. Sie ist im häuslichen Umfeld porträtiert, ihre wärmende Pelzmütze läßt darauf schließen, daß die Zeichnung während einer Mußestunde am Abend entstand (vgl. *Porträt der Gunda von Savigny mit Pelzmütze und Pelzumhang, lesend bei Kerzenlicht*, 1809; Grimm 1950, S. 44).

Grimm gehört zu den Künstlern, die nur gelegentlich im Hannoveraner Kunstverein ausstellten: zwei Gemälde präsentierte er 1835, ein weiteres Werk 1837.

Aus dem Inventarbuch: »...hat sich hauptsächlich / als Zeichner auch sehr geschick- / ter Führer der Radier Nadel / ausgezeichnet.«

### Heinrich Ludwig (Louis) Theodor Gurlitt

Altona 8.3.1812 – 19.9.1897 Naundorf bei Schmiedeberg/Erzgebirge

Gurlitt erhielt seit 1825 privaten Zeichenunterricht, 1828 bis 1832 Ausbildung bei dem Hamburger Maler Siegfried Bendixen in der Dekorationsmalerei, gleichzeitig selbständiges Naturstudium. 1832 Wechsel an die Kopenhagener Akademie, Schüler von Christoffer Wilhelm Eckersberg. Studienreisen nach Norwegen, Dänemark und Schweden. Nach Beendigung des Studiums 1836 Umzug nach München, wo er bis 1839 arbeitete. Studienreisen an den Chiemsee, den Königsee, in das Salzburger und Berchtesgadener Land. 1840 Mitglied der Kopenhagener Akademie. Anschließend längerer Aufenthalt in Düsseldorf, Kontakt mit Carl Sohn, Andreas Achenbach. 1843 bis 1846 jährliche Sommerreisen nach Ita-

lien. Schloß in Rom Freundschaft mit Friedrich Hebbel. 1847 Umzug nach Berlin. 1849 bis 1851 wohnhaft in Nischwitz bei Wurzen in Sachsen. 1851 Reise nach Wien, wo er durch den Verkauf mehrerer Bilder seine drängenden Geldnöte beseitigen konnte. 1852 Studienreise nach Dalmatien, anschließend Übersiedlung der Familie nach Wien. 1855 Ernennung zum Vorsitzenden des Hamburger Kunstvereins, Reise zur Weltausstellung nach Paris, lernte dort die Werke der Meister von Barbizon kennen. Weiterhin regelmäßige Reisen sowohl nach Schleswig-Holstein als nach Italien, 1858 Studienreise nach Griechenland. Ab 1860 wohnte Gurlitt auf Schloß Siebleben bei Gotha, das er von Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha zur Verfügung gestellt bekam, der ihm auch einen Professorentitel verlieh. Von dort Reisen nach Kopenhagen, Schleswig, Dresden, 1867 Spanien, 1868 Portugal. 1873 Umzug nach Dresden, zu den regelmäßigen Reisen nach Italien und Schleswig-Holstein kamen bis 1880 regelmäßige Reisen nach Mähren hinzu. Gurlitt mußte 1884 aus Altersgründen die Malerei aufgeben. 1888 Umzug nach Berlin, von dort Sommerfrischen in Naundorf im Erzgebirge, wo er hochbetagt starb.

Gurlitt, der zunächst als Porträtmaler begonnen hatte, entwickelte sich bald zum reinen Landschaftsmaler. Sein Spezialfach waren nordische Stimmungslandschaften, daneben entstanden jedoch auch zahlreiche mediterrane Landschaftsdarstellungen, Ansichten aus Oberbayern und aus den unterschiedlichsten Regionen Europas, das er ausführlich bereiste. Seine Wiedergabe des natürlichen Tageslichtes hebt ihn unter den Landschaftsmalern hervor, er wurde dafür vom Publikum hoch geschätzt.

### Heinrich Ludwig (Louis) Theodor Gurlitt Waldung am Wasser, 1838

Feder in Schwarz, auf hellem Aquarellkarton; 323 x 442 mm. Links unten mit der Feder in Schwarz signiert und datiert »LGurlitt 1838. inv.«.

Montiert auf hellgrünem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »182«, links unten »L. Gurlitt in München inv Et del«, rechts unten »1838.«, hinter dem Blatt (mit Bleistift) »L Gurlitt in München / G. d. K. 1838« (mit Feder) »Geschenk des Künstlers«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.182.

HAUM, ZL-Nr.96/7357.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 7.2.1838.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr.24; Ausst.-Kat. München 1979, S.367, Nr.358.

Die bildmäÙig durchgeführte Federzeichnung, die geradezu als »Federkunststück« gelten kann, zeigt reich belaubte Bäume an einem See. Im Vordergrund links rasten an einem Weg zwei Wanderer. Mit der räumlichen Staffelung der Vegetation, die sich sanft in dem Gewässer spiegelt, erzielt der Zeichner ein einheitliches Raumgefüge.





96/7357

Der Künstler signierte das Blatt 1838 und schenkte es Hausmann bereits im Februar dieses Jahres – ein faktischer Beleg dafür, daß die sommerliche Landschaft nicht vor der Natur entstand, sondern im winterlichen Atelier, vermutlich nach älteren Skizzen.

Die Arbeit stammt aus der kurzen Phase Gurlitts in München, wo er sich von 1836 bis 1839 aufhielt. Sie erinnert von ihrem Typus her jedoch mehr an die Landschaften Schleswig-Holsteins oder Skandinaviens (vgl. *Dänische Landschaft*, 1833, Hamburg, Kunsthalle, Inv. 1152; Ausst.-Kat. Hamburg/Flensburg/Nivaa 1997/98, S. 30 u. Nr. 11). Hier gestaltet er sie jedoch nicht mehr nur nach den Vorbildern der nordischen »realistischen« Maler Morgenstern oder Dahl, sondern auch mit deutlichen Anlehnungen an die »idealistische« zeitgenössische Münchner Landschaftsmalerei eines Heinrich Crola oder Eduard Schleich. Der deutliche Einfluß der Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts auf die Münchner Schule macht sich auch bei Gurlitt, der ebenfalls schon in seiner Lehrzeit die holländischen Meister des goldenen Jahrhunderts studiert hatte, seit seinem Aufenthalt in München klar bemerkbar. So nimmt das vorliegende Blatt in seiner idyllisch anmutenden Stimmung bereits einiges der viel späteren Arbeiten, beispielsweise der großen *Holstein-Landschaften* der 1860er bis 1880er Jahre vorweg (vgl. Ausst.-Kat. Hamburg/Flensburg/Nivaa 1997/98, S. 145–160 u. S. 161 f.).

Gurlitt stellte zwischen 1837 und 1873 zunächst fast jährlich, später immerhin noch recht regelmäßig im Kunstverein Hannover aus.

Aus dem Inventarbuch: »...mit spitzer Feder sorg- / fältig aber leicht ausgeführt, / und in der Art einer Radierung / behandelt –«.

#### Johann Christian Friedrich Haldenwang

Durlach in Baden 14. 5. 1770 – 27. 6. 1831 Rippoldsau  
Erster Zeichenunterricht vermutlich an der Beckerschen Zeichenschule in Karlsruhe. Lehre als Kupferstecher in der renommierten Werkstatt Christian von Mechels in Basel 1786 bis 1796. Lernte in dieser Zeit die Herstellung von Reisegraphik, die vor allem in der Schweiz einen besonderen Aufschwung erlebte. Anschließend Umzug nach Dessau, dort Mitbegründer der von Moritz Freiherr von Brabeck angeregten Chalcographischen Gesellschaft, die jedoch wegen mangelnder Rentabilität 1803 wieder aufgelöst wurde. Beliebte Produkte wurden Landschaftsstiche, häufig nach Claude Lorrain und Nicolas Poussin, Dessauer Gartenansichten, barocke Tierstücke, sowie Reproduktionen nach bekannten Meistern. Haldenwang kehrte 1804 als Hofkupferstecher nach Karlsruhe zurück, wo er auch an der Zeichenschule unterrichtete. Sein bekanntester Schüler war Carl Ludwig Frommel.



Zu seinen Hauptwerken gehörten die Stiche nach den damals in Kassel befindlichen *Vier Tageszeiten* Lorrains sowie zwei Stiche nach Ruisdaels *Wasserfällen*. Tätigkeit auch als Kunsthändler, unter anderem Zusammenarbeit mit dem Händler Frauenholz in Nürnberg. Verkehrte im Karlsruher Künstlerkreis um Friedrich Weinbrenner. Gründungsmitglied des 1818 gegründeten *Vereins für Bildende Künste* in Karlsruhe. Haldenwangs Sehkraft war später durch die kleinteilige Stechertätigkeit beeinträchtigt (vgl. *Kunsthandel Emanuel von Baeyer, London, Deutsche Druckgraphik und Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts*, London 1999, Nr. 29); litt in späteren Lebensjahren unter schweren gesundheitlichen Problemen, hervorgerufen durch die Ätzflüssigkeit. Haldenwang starb während eines Kuraufenthaltes in Rippoldsau.

*Johann Christian Friedrich Haldenwang*  
Landschaft am Wasser, 1826

Feder in Schwarz, Pinsel in Braun, braun laviert, über Bleistift, gezeichnete Einrahmung mit Feder in Schwarz und Aquarellfarbe in Hellgrün; 84 x 125 mm. Rechts unten innerhalb der Einfassung mit der Feder in Schwarz signiert »Haldenwang«, darunter außerhalb der Einfassung mit Feder in Braun datiert »Seinem Freunde Andreä / von C. Haldenwang / Karlsruhe den 18ten April 1826«.

Montiert auf hellgelbem Karton der Marke »Turnbulls Crayon Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 280 = ZL-Nr. 96/7192), dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: links unten »C. Haldenwang Karlsruhe«, rechts unten »1826.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 282.  
HAUM, ZL-Nr. 96/7194.

Provenienz: 1826 als Geschenk des Künstlers an Baumeister August Heinrich Andreae, Hildesheim, von dort Ankauf Hausmanns, für 1 Taler.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).  
Literatur: unveröffentlicht. – Nicht bei Haldenwang 1997.

Bei der Darstellung könnte es sich um eine Ansicht des Thuner Sees handeln. Sie zeigt, wenn auch in einem anderen Ausschnitt, Ähnlichkeiten mit der entsprechenden hochformatigen Aquatinta aus der Serie der Schweizer Ansichten (Haldenwang 1997, S. 65f.). Besonders die Bergformationen stimmen weitgehend überein. Auch in der geringen Größe und in der Anlage des Landschaftsausschnittes entspricht die unprätentiöse Zeichnung den Serien von topographischen Ansichten, die Haldenwang in großer Zahl für die druckgraphische Reproduktion fertigte.

Das Blatt, das deutlich den Charakter einer schnell angefertigten Gelegenheitsarbeit zeigt, erinnert darüber hinaus mit seiner gerahmten Aufmachung und der darin angebrachten Bezeichnung noch an die Tradition der barocken Stammbuchblätter. Es wird unmittelbar als Geschenk für den Hildesheimer Baumeister Andreae entstanden sein, so daß das von Haldenwang angegebene Datum 1826 auch als Datierung der Zeichnung gelten kann.

Aus dem Inventarbuch: »Fein und sauber gemacht, wie die emsigen Kupfer / stecher zu arbeiten pflegen.«



96/7194

**Christian Heinrich Hanson**

Altona 11. 4. 1790 – 18. 4. 1863 Hamburg

Arbeitete zuerst in Hamburg als Bildnismaler und als Kaufmann, handelte unter anderem auch mit Kunstwerken. Studienreise nach Rom, anschließend seit 1831 in München, wo er mehrfach im Kunstverein ausstellte. Ab 1850 lebte er wieder in Hamburg.

Neben religiösen Themen schuf er Genredarstellungen aus dem italienischen Volk. Hanson war an der Ausmalung von Schloß Hohenschwangau beteiligt, unter anderem führte er die Wandbilder zur Edda im Baderaum nach Entwürfen von Moritz von Schwind aus (Arnold 2000, S. 12) und schuf auch einige eigene Entwürfe für diese Projekt (Arnold 2003, S. 5). Beteiligung auch an den Wandbildern im Arbeitszimmer des Königs in der Münchner Residenz (Wasem 1981, S. 267, 309).

*Christian Heinrich Hanson*

**Die Mutter mit ihrem Kind, 1836**

Bleistift, Feder-/Pinseinfassung in Schwarz; 338 x 451 mm. Rechts unten mit dem Bleistift signiert u. datiert: »H. Hansonn fecit 1836.«.

Montiert auf braunem Karton ohne Marke (zweitverwendet), dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »152«, links unten »H. Hanson del / in München«, rechts unten »1836«, unten Mitte »Die Mutter mit ihrem Kinde«, hinter dem Blatt (mit Bleistift) »H Hanson in München / 1836 G. d. K.« (mit Feder in Braun) »Geschenk des Künstlers«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 152.  
HAUM, ZL-Nr. 96/7355.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, zwischen 29. 1. und 9. 4. 1837.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).  
Literatur: unveröffentlicht.

Die feine Bleistiftzeichnung zeigt eine Mutter, die mit ihrem Kleinkind spielt. Das Kind sitzt, gepolstert von einem Kissen, auf einem Tisch. Rücklings hat sich auch die Mutter auf die Tischkante gesetzt und wendet sich dem Kind in einer Drehung so zu, daß der Betrachter ihr auf das Kind herabblickendes Gesicht im Profil sieht. Ihre Tracht deutet auf eine Herkunft aus Italien. Boetticher überliefert nicht nur





96/7355

mehrere Madonnendarstellungen im italienischen Typus, sondern auch das Werk *Eine Mutter mit ihrem Kinde* (Bd. I, 1, S. 482, Nr. 9), das belegt, daß Arbeiten wie die vorliegende zum Spezialgebiet des Malers gehörten.

Hansen stellte nachweislich nur 1837 im Hannoveraner Kunstverein aus, sein Geschenk dieses Blattes an Hausmann steht damit vermutlich in unmittelbarem Zusammenhang.

Aus dem Inventarbuch: »...die Composition hat etwas eigen / thümliches, doch ist sie freundlich / gedacht und hübsch ausgeführt –«.

### Carl Georg Adolf Hasenpflug

Berlin 23. 9. 1802 – 13. 4. 1858 Halberstadt

Sohn eines Schusters. Ausbildung beim Hof-Theatermaler Carl Wilhelm Gropius ab 1820. Parallel dazu Teilnahme an Zeichenkursen in der Berliner Akademie sowie am Unterricht für Perspektive bei Johann Erdmann Hummel. Nach dem Abschluß der Lehre bis etwa 1825 weiterhin im Atelier von Gropius. Reisen nach Leipzig, Magdeburg, in die Sächsische Schweiz und nach Böhmen. Mit seinen Zeichnungen von Teplitz, dem Kurort König Wilhelms III., reüssierte er bei dem preußischen Regenten. Wichtigster Fürsprecher war Graf Brühl, zu den frühen Käufern von Werken Hasenpflugs zählten der Dresdner Sammler Johann Gottlob von Quandt und der Berliner Konsul Wagener. Seit Beginn der künstlerischen Ausbildung starke Spezialisierung auf Architekturansichten, vor allem historische Baulichkeiten. Hasenpflug war einer der führenden deutschen Architekturmaler seiner Zeit. Neben Darstellungen der Berliner und Erfurter Dome schuf er 1826 bis 1828 mehrere Ansichten des gerade in Restaurierung befindlichen Magdeburger Domes und weiterer mitteldeutscher Kathedralbauten. Er nahm während dieser Arbeiten seinen Wohnsitz in Magdeburg und reiste von hier aus auch nach Halberstadt, wo er erste Studien des dortigen Domes machte. 1828 Umzug nach Halberstadt, zunächst wohnhaft im Haus des Apothekers Friedrich Lucanus. Seitdem immer wieder Darstellungen des Halberstädter Domkomplexes. Lucanus und der Domherr Werner Freiherr von Spiegel zum Diesenberg wurden die wichtigsten Mäzene seiner Halber-

städter Zeit. 1830 nahm er Wilhelm Steuerwald (1815–1871) als Lehrling auf, der sich später zum hervorragenden Kopisten seines Lehrers entwickelte. Seit Mitte der 1830er Jahre große Publikumserfolge bis nach Belgien, England und Amerika mit stimmungsvollen winterlichen Kloster- und Kirchenruinen. Hasenpflug besuchte auch die mittelalterlichen Städte Süddeutschlands und deren Sakralbauten, unter anderem Nürnberg, Bamberg, Regensburg, Ulm, Freiburg, Straßburg. Auch den Kölner Dom stellte er 1836 in einem großen Ölgemälde dar. Besuch in der Düsseldorfer Akademie, Bekanntschaft mit Karl Friedrich Lessing, der Hasenpflug während eines Harzaufenthaltes 1852 besuchte. Bekanntschaft außerdem mit Georg Heinrich Crola, der später ebenfalls in den Harz umsiedelte. Auch mit Domenico Quaglio d. J., der 1830 Halberstadt besuchte, wird er zusammengetroffen sein.

Neben der Architekturmalerie beschäftigte sich Hasenpflug zunehmend mit reinen Landschaftsdarstellungen und zeichnete Studien vor der Natur. Ein erst kürzlich aufgefundenes Skizzenbuch von 1831 belegt dies (Ausst.-Kat. Halberstadt 2003, Legge 2004).

Hasenpflug war zeitweilig Mitglied des Halberstädter Kunstvereins und beteiligte sich eifrig an den Ausstellungen verschiedener deutscher Kunstvereine, um den Verkauf seiner Werke zu fördern.

### Carl Georg Adolf Hasenpflug

#### Kreuzgang des Domes zu Halberstadt

Bleistiftzeichnung, 364 x 311 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »192«, links unten »C, Hasenpflug del / in Halberstadt«, rechts unten »1838.«, unten Mitte »Aus dem Kreuzgang am Dom zu Halberstadt«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 192.

HAUM, ZL-Nr. 96/7359.

Provenienz: Ankauf, vom Künstler, 22. 8. 1838, für 1 Louisdor.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962; Halberstadt 2002.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 25; Ausst.-Kat. Halberstadt 2002, S. 167–169 m. Abb.

Die Zeichnung zeigt – bis heute am Ort gut nachvollziehbar – die Nordseite des Kreuzganges im Halberstädter Dom. Der Blick geht in Richtung Osten, wo im Hintergrund Licht aus dem nach rechts abbiegenden Ostteil des Ganges einfällt. Zahlreiche Details der Ausstattung sind heute verändert, auch der nur halbhoch vermauerte Bogen rechts ist heute vollständig geschlossen.

Die Einschätzung Wilhelm Ziehers (Ausst.-Kat. Halberstadt 2002, S. 169), daß es sich um eine vor dem Objekt aufgenommene Werkzeichnung für das Atelier handelt, mag zutreffen. Zwar ist sie recht ausführlich durchgearbeitet, es sind jedoch einige Schwächen in der Bewältigung des komplizierten Stichkappen-Gewölbes nicht zu übersehen. Drei Gemälde





96/7359

Hasenpflug in Berlin, Dessau und Braunschweig zeigen ähnliche Ansichten in einen Kreuzgang (Berlin, Nationalgalerie, 1836, Inv. W. S.75; Dessau, Anhaltische Gemädegalerie, 1849, Inv. M 39/97; Braunschweig, Landesmuseum, 1852, Inv. LMB 24586; Kat. Halberstadt 2002, Farbtaf. 36, 53, 56). Ziehr wertet die vorliegende Zeichnung als Vorarbeit für diese Gemälde und leitet daraus eine Datierung des Blattes um 1835 ab (Ausst.-Kat. Halberstadt 2002, S. 169) – jedenfalls gibt die Erwerbung durch Hausmann 1838 den terminus ante quem an.

Hasenpflug setzte sich intensiv mit der mittelalterlichen Architektur seiner Heimat auseinander, vor allem der Halberstädter Dom war ihm seit seiner Übersiedelung in die »schönste Kleinstadt Preußens« (Ausst.-Kat. Halberstadt 2002, S. 29) in allen Einzelheiten durch unzählige Studien bestens vertraut. 1837 erschien Friedrich Lucanus' Werk *Der Dom zu Halberstadt. Seine Geschichte, Architektur, Alterthümer und Kunstschatze* mit Illustrationen des Künstlers (Ausst.-Kat. Hamburg 2000, S. 148).

Hasenpflug gehörte von 1837 bis 1849 zu den mit kleinen Unterbrechungen regelmäßig im Hannoveraner Kunstverein ausstellenden Künstlern, wobei er oft mehrere Werke präsentierte, auch 1854 zeigte er nochmals eine Arbeit. Hausmann pflegte mit dem Künstler jedoch keinen engeren Kontakt, die vorliegende Zeichnung erhielt er per Post von Hasenpflug, der ihm mehrere Blätter zur Ansicht sandte (Inventar-Buch-Eintrag zur vorliegenden Zeichnung). Ein Atelierbesuch Hausmanns bei Hasenpflug, von dem Wilhelm Ziehr ausgeht (Ausst.-Kat. Halberstadt 2002, S. 169), ist nicht belegbar.

Aus dem Inventarbuch: »... hat sich durch / seine zahlreichen angenehmen / wenn auch sehr gleichförmigen / Architekturbilder / auf den Ausstellungen in Nord Deutschland / einen bedeutenden Namen erworben, ...«.

## Carl Wilhelm Freiherr von Heideck

Saaralben/Lothringen 6.12.1788 – 21.2.1861 München

Sohn eines Schweizer Soldaten, der zunächst in französischem Dienst, später im Dienst des Herzogs von Zweibrücken stand. 1801 bis 1805 Ausbildung an der Militärakademie in München, nebenbei Zeichen- und Malunterricht. 1805 Leutnant, 1806 Teilnahme am Feldzug gegen Preußen, 1809 Teilnahme am Kampf gegen den Tiroler-Aufstand. 1810 bis 1813 im Dienst der französischen Armee im Kampf gegen die Gue-rilla in Spanien, 1813 bis 1815 im Dienst der deutschen Union gegen Napoleon. Bis 1816 in verschiedenen militärischen Positionen als Begleiter Kronprinz Ludwigs. Heideck, der bis dahin ausschließlich zeichnete und aquarellierte, wandte sich ab 1816 auch der Ölmalerei zu. Bis 1825 zahlreiche militärische und genrehafte Darstellungen aus dem Soldatenleben, später Szenen aus dem zivilen Volksleben und Landschaften. 1824 Ehrenmitglied der Münchner Akademie. Ab 1826 im gehobenen militärischen Dienst in Griechenland, 1829/39 in Italien, 1832 als Mitglied der Delegation König Ottos I. erneut in Griechenland.

1833 Mitglied der Berliner Akademie. 1835 Rückkehr nach München. Freundschaft mit Leo von Klenze, seit dieser Zeit Aufgabe des Soldatenberufes zugunsten der Malerei. 1842 Aufenthalt in Rom. 1844 Ernennung zum Freiherrn, 1847 bis 1855 Referent im Kriegsministerium.

Heideck, der seine auf den bürgerlichen Käufer ausgerichteten Werke meist im Münchner Kunstverein ausstellte, zählte daneben zu seinen Käufern auch den bayerischen König Max Joseph. Im Hannoveraner Kunstverein ist er nachweislich 1835, 1836, 1838 und 1842 vertreten.

## Carl Wilhelm Freiherr von Heideck

### Zwei Soldaten tragen einen verwundeten Kameraden

Bleistiftzeichnung, teilweise mit schwarzer Kreide übergangen. Reste einer Bleistifteinfassung (angeschnitten); 194 x 125 mm. Rechts unten mit dem Bleistift signiert »v Heideck.«.

Montiert auf hellgrünem Karton ohne Marke (gemeinsam mit Hausmann Nr. 19 / ZL-Nr. 96/7325), dort Federeinfassung in Schwarz und aufgeleimte Borte aus geprägtem Goldpapier (Lotus-Akanthus-Fries), in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »18..«, links unten »General v. Heideck / in München«, unten Mitte »nach der Natur gezeichnet. –.« (Bis auf die Nr. in Braun), rechts am Rand mit Bleistift »26«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 18

HAUM, ZL-Nr. 96/7324.

Provenienz: Geschenk von Domenico Quaglio d.J.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Die flott mit Bleistift notierte Skizze, die durch die Verstärkung einzelner Partien mit der kräftigeren Kreide Volumen erhält, zeigt zwei bayerische Soldaten, die einen verletzten Kameraden aus dem Schlachtfeld tragen. Sie benutzen ihre Gewehre als Trage, auf der der in sich zusammengesunkene Verwundete sitzt, wobei er sich mit beiden Armen an den Schultern seiner Träger festhalten muß. Eine Zeichnung Hei-



ge= / forderten unverschämten Prei= / sen nicht befördert zu haben. »...  
 »Die / se Skizze, verräth durch ihren / Ausdruck mit den wenigen / Stri-  
 chen einen von der Na= / tur reich begabten Künstler.«

Carl Wilhelm Freiherr von Heideck

### Postillon, den Zaum seines Pferdes richtend

Bleistiftzeichnung, alt auf festerem Papier kaschiert, anschließend Federeinfassung in Schwarzbraun; 110 x 165 mm.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«  
 (gemeinsam mit Hausmann Nr. 15 / ZL-Nr. 96/7265), dort Federeinfas-  
 sung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »154.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 154.

HAUM, ZL-Nr. 96/7266.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, über Domenico Quaglio d. J.  
 vermittelt, Januar 1837.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover  
 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 27.

Die sensible, an Johann Adam Klein erinnernde Bleistift-  
 zeichnung zeigt einen Postillon mit dem kennzeichnenden  
 Horn an seinem Gürtel, der am Zaumzeug seines Pferdes  
 hantiert. Offenbar richtet er etwas an der Trense des bereits  
 gesattelten Tieres. Ein Hund steht erwartungsvoll und neu-  
 gierig dabei.

Boetticher kennt das Thema des Postillons bei Heideck (1948,  
 S. 505, Nr. 6 u. 7). In die gleiche Gruppe gehört eine auch stil-  
 listisch gut vergleichbare Zeichnung im Münchner Lenbach-  
 haus *Postillon mit drei Pferden, mit Obstmädchen sprechend*  
 (Inv. G 11972, Bleistift, rechts unten bezeichnet: »Im Januar  
 1836, Nr. 98. Herrn Hilari Bolgiano«). Sowohl die Figur des  
 Postillons als auch ein dort ebenfalls vorkommender Hund  
 stimmen mit dem 1837 erworbenen Blatt der Sammlung  
 Hausmann überein. Eine Datierung um 1836 liegt daher für  
 dieses nahe.

Aus dem Inventarbuch: »...Pause / zu einer von dem Künstler / ange-  
 fertigten Radirung...«.



96/7266



96/7324

decks im Münchner Lenbachhaus zeigt dieselbe Szene, um  
 weitere Figuren ergänzt (*Szene aus der Schlacht von Hanau*,  
*Bayerische Soldaten, einen Verwundeten tragend*, Bleistift,  
 210 x 313 mm, rechts unten bezeichnet: »No. 72. Im April  
 1826. Heiligenstein«, Inv. G 11847). Es handelt sich dabei um  
 eine Vorarbeit für das Ölgemälde in der Münchner Neuen  
 Pinakothek *Die Verwundung Anton von Heiligensteins in der*  
*Schlacht bei Hanau im Jahr 1813* (Inv. 14643; Best.-Kat.  
 München 2003a, S. 159–161). Das Bild wurde laut Heidecks  
 eigenhändiger Werkliste, auf die sich auch die Bezeichnung  
 des Blattes im Lenbachhaus bezieht, 1826 bis 1832 für Hei-  
 ligenstein ausgeführt. Auch für das Braunschweiger Blatt ist  
 daher von einer Datierung um 1826 auszugehen.

Derartige Motive gehören geradezu zu den Topoi der Münch-  
 ner Schlachtenmalerei der Zeit. Sie erscheinen unter ande-  
 rem auch in prominenten Gemälden von Dietrich Monten  
 (*Gefecht bei Saarbrücken 1814*, Residenz München, Schlach-  
 tensaal) und Albrecht Adam (*Schlacht bei Borodino 1812*,  
 Residenz München, Schlachtersaal; *Schlacht bei Raab in*  
*Ungarn 1809*, Sammlung Leuchtenberg; Ausst.-Kat. Mün-  
 chen 1981, Abb. 1).

Aus dem Inventarbuch: »Nie habe / ich selbst mit ihm auf einen / guten  
 Fuß kommen können, / da er es mir nicht verzeihen / wollte, den Ver-  
 kauf seiner / auf unsere Ausstellungen ge= / sandten Gemälde zu den



## Johann Philipp Heinel

Bayreuth 21.10.1800 – 29.7.1843 München

Besuchte die Nürnberger Zeichenakademie ab 1818. Kam 1820 nach München, mit Unterstützung Kronprinz Maximilians Besuch der Akademie bis 1826, anschließend Tätigkeit als Genre- und Landschaftsmaler in München. In den 1830er Jahren vorübergehend in Franken ansässig. Schuf auch Radierungen und Lithographien, unter anderem erschienen 1839 neun Ansichten aus Franken.

### Johann Philipp Heinel

#### Die junge Mutter

Farbtafel 28

Aquarellfarben (in Miniaturtechnik strichelnd aufgetragen), über Bleistiftvorzeichnung, Federeinfassung in Schwarz; 257 x 210 mm.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »70.«, links unten »Ph: Heinel fec / in Nürnberg«, rechts unten »1836.«, hinter dem Blatt »Geschenk des Künstlers«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.70.

HAUM, ZL-Nr.96/7220.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, März/April 1836.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Das miniaturhaft mit Detailfreude ausgearbeitete Aquarellgemälde ist ein typisches Beispiel biedermeierlicher Idylle in Süddeutschland. Vor der Kulisse einer Berglandschaft mit alpenländischen Häusern sitzt eine madonnengleiche junge Frau, mit dem Flickern der Wäsche beschäftigt, in ihrem Gar-

ten. Am Boden neben ihr hockt ihr Kleinkind, aus einem Breitopf essend. Ein kleiner Hund hat bettelnd die Pfote auf das Bein des Kindes gelegt. Rechts neben der jungen Mutter lugt hinter dem Gartenzaun das Gesicht eines weiteren Kindes hervor.

Offenbar steht hinter derartigen Darstellungen die Kenntnis von Madonnendarstellungen Albrecht Dürers, hier jedoch in eine volkstümliche Genredarstellung übersetzt, was Bernhard Hausmann als bedeutendem Sammler von Dürergraphik nicht entgangen sein wird.

Die feine Ausführung und die erst auf den zweiten Blick erkennbaren erzählerischen Details weisen auf die Funktion eines derartigen Blattes hin, das zur Betrachtung im privaten bürgerlichen Rahmen in kleiner Runde gedacht war. Der Grad der Ausarbeitung macht es zum Ersatz für ein großes Ölgemälde.

Heinel nutzte 1835 bis 1843 nahezu regelmäßig die Möglichkeit zur Ausstellung seiner Werke im Hannoveraner Kunstverein und schenkte Hausmann schon zu Beginn dieser Zusammenarbeit eines seiner Blätter, wohl auch, um sich die Gewogenheit des Kunstvereins-Sekretärs zu erhalten.

Nach einer Notiz im Inventarbuch des Sammlers (sub Nr.14, Michael Neher) gehörte ein weiteres, nicht mehr vorhandenes Aquarell Heinels zu den ersten, 1833 erworbenen Blättern der Sammlung (Nr.12, »Eine junge Tirolerin auf einem Steinblock in einer Landschaft sitzend, schlägt die Zitter«).

Aus dem Inventarbuch: »Schon auf unserer ersten Ausstel- / lung war ein Gemälde von Heinel zu hohem Preis verkauft, / ... jedoch durch Bol- / giano. Der Künst- / ler hatte wenig dafür erhalten. / Auf den späteren Ausstellungen / war ich im Stande ihm selbst / für mehrere Gemälde gute / Preise zu verschaffen, und er- / hielt dafür von Ihm diese / Zeich- / nung. ...«.

## Heinrich Heinelin

Weilburg/Nassau 3.12.1803 – 8.12.1885 München

Heinelin stammte mütterlicherseits aus der Bayreuther Maler- und Architektenfamilie Riedel, seine Mutter war Pastellmalerin. Zunächst Ausbildung zum Architekten in Mannheim bei Jakob Friedrich Dyckerhoff, einem Schüler Friedrich Weinbrenners. Anschließend Arbeit bei seinem Onkel Karl Christian Riedel in Bayreuth. 1822 gemeinsam mit dem Vetter August Riedel Umzug nach München, Aufnahme eines Studiums an der Akademie bei Friedrich Gärtner, der ihm riet, vollständig zur Malerei zu wechseln. Studienreisen in die bayerischen Alpen, die Schweiz, nach Österreich, nach Tirol. Ab 1826 Aufenthalte in Wien und Mannheim. Nach weiteren Studienreisen in die Schweiz und nach Südtirol 1829 endgültige Niederlassung in München. Stellte seit 1830 regelmäßig im Münchner Kunstverein aus. Seit 1845 Ehrenmitglied der Münchner und der Wiener Kunstakademie.

Heinelin war auf die Landschaftsmalerei spezialisiert, malte monumentale Gebirgslandschaften, vor allem aus den Alpen. Seine von hohem Pathos getragenen Werke, die in der Nachfolge Carl Rottmanns stehen, fanden seinerzeit große Beachtung bei Kunstliebhabern.



96/7220



## Heinrich Heinlein Gegend in Tirol

Öl auf Papier, breite Einrahmung mit brauner Ölfarbe; 235 x 201 mm.

Montiert auf braunem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Schwarz und aufgeleimte Borte aus geprägtem Goldpapier, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »42.«, links unten »Heinlein pinx / in Tyrol.«, unten Mitte »Gegend in Tirol«, rechts unten »1834«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 42.

HAUM, ZL-Nr. 96/7347.

Provenienz: Ankauf beim Münchner Kunsthändler Bolgiano, vermutlich nach 1838.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Es handelt sich wohl um ein Motiv aus dem Ortler-Gebirge in Südtirol, der höchsten Bergkette der Ostalpen, die Heinlein immer wieder dargestellt hat. Sein im Jahr 1845 vollendeter *Westlicher Abhang des Ortler in Südtirol* wurde von Ludwig I. unmittelbar angekauft (Neue Pinakothek München, Inv. 10632, ehem. WAF 30; Best.-Kat. München 1984, S. 180).

Mächtige Felspartien bilden eine tiefe Schlucht mit einem kleinen, dunklen Bergsee. Den Hintergrund schließt das teilweise schneebedeckte Ortlermassiv ab. Auch am vorderen Bildrand ragt in die Darstellung ein diagonal verlaufendes, blockartiges Felsplateau hinein. Es wirkt wie eine Aussichtsplattform, von der aus die monumentale Kulisse zwar betrachtet, nicht jedoch betreten werden kann.

Die Ölskizze ist mit ihren extremen Hell-Dunkel-Kontrasten und der plakativen, energischen Malweise ein charakteristisches Beispiel für Heinleins Gebirgsdarstellungen. Zeitgenossen schätzten daran die beeindruckende, stimmungsvoll aufgeladene Schilderung der Naturgewalt.

Eine vergleichbare Ölskizze bewahrt die Karlsruher Kunsthalle (*Wasserfall in den Alpen*, Inv.-Nr. P. K. I 675-3-28; Best.-Kat. Karlsruhe 1978, Nr. 1477).

Johann Georg von Dillis und Johann Martin von Rohden hatten in ihrer römischen Zeit die Freilicht-Ölstudie neu belebt. Johann Clausen Dahl widmete sich dieser Technik während seines Italiaufenthaltes 1820 intensiv und setzte dies nach seiner Rückkehr in Dresden fort (zu Freilicht-Ölskizzen auf Papier vgl. Vogel/Moesch 2003). Heinlein konnte dem Vorbild dieser prominenten Vorbilder folgen, verstand seine Ölstudien offenbar aber nicht mehr nur als Werkstattmaterial, sondern als eigenständige Werke, wie die Rahmung bezeugt.

Die an sich schon mit einem in Ölfarbe gemalten braunen Rahmen versehene Arbeit erhielt in Hausmanns Sammlung die Aufmachung eines Gemäldes, indem auf ihren gemalten Rahmen eine Leiste aus goldfarbiger geprägter Papierborte im Sinne eines Gemälde Rahmens aufgeleimt wurde.

Bereits 1834 wurde im Zusammenhang mit der Ausstellung im Kunstverein für das königliche Schloß in Hannover das Gemälde *Der Schalkenbach bei Finstermünz in Tirol* erworben, das in vergleichbarer schlaglichtartiger Inszenierung ein Gebirgsmassiv zeigt (Landesgalerie Hannover, Inv. PNM 486; Best.-Kat. Hannover 1990, S. 144). Heinlein gehörte mit sei-



96/7347

nen gesuchten Werken zu den regelmäßigen Teilnehmern an den Ausstellungen des Hannoveraner Kunstvereins und auch Hausmann schätzte den Künstler offenbar sehr.

Aus dem Inventarbuch: »Ich habe mir viel Mühe gegeben eine Zeichnung von ihm zu erhalten doch vergeblich. Endlich erhielt ich durch Vermittlung / von Bolgiano diese... Ölstudie welche für des Meisters Weise eigentümlich zu klein ist, wenngleich / man seine Farbe darin wieder // erkennt.«.

## Heinrich Maria von Hess

Düsseldorf 19. 4. 1798 – 29. 3. 1863 München

Sohn des kurpfälzischen Hofkupferstechers Carl Ernst Christoph Hess. Bruder von Peter und Carl Hess. 1806 Übersiedlung nach München, 1813 bis 1817 Studium an der dortigen Akademie unter Peter von Langer. 1820/21 Mitarbeit an den Fresken der Glyptothek unter Peter von Cornelius. 1821 mit einem Stipendium des bayerischen Königs in Rom, Anschluß an die *Nazarener*. Während dieses Aufenthaltes bis 1826 fand seine prägende künstlerische Entwicklung statt, Hinwendung zur Wandmalerei. Aus dem Kontakt zum Kronprinzen Ludwig ergaben sich Aufträge für Porträts und Historienbilder. 1826 Berufung an die Münchner Akademie, gleichzeitig Leiter der königlichen Glasmalereianstalt. Er schuf bedeutende Kirchenfenster u. a. für den Regensburger Dom, die Isaaskathedrale Petersburg, die Maria-Hilf-Kirche in Au bei München und den Kölner Dom. Hess war einer der von Ludwig I. meistbeschäftigten Künstler und neben Cornelius der wichtigste Erneuerer der monumentalen Wandmalerei in München. Zu seinen Hauptwerken gehören die in königlichem Auftrag geschaffenen Bilderzyklen der Allerheiligenhofkirche (Kartons 1829, Ausführung 1837) und der Bonifatiusbasilika (1834–1844) in München (beide im Zweiten Weltkrieg zerstört). 1844 geadelt.



Heinrich Maria von Hess

## Zwickeldekoration mit dem Evangelist Markus

Farbtafel 35

Aquarell, Gouache, Goldpigment, Feder in Schwarz, über Bleistiftvorzeichnung, silhouettiert beschnitten; 263 x 309 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »163.«, umlaufend »Heinr: Hess fec / Sanct Marcus. München 1837«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 163.

HAUM, ZL-Nr. 96/7171.

Provenienz: Ankauf vom Münchner Kunsthändler Bolgiano, 26.4.1837.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 13.

Die Gouache ist ein Entwurf für die Wandmalereien der von Leo von Klenze gebauten Allerheiligen-Hofkirche in der Münchner Residenz (Kiener 1929; Haltrich 1983; Ausst.-Kat. München 1987, S. 216–220; Buttlar 1999, S. 232 ff.), die im zweiten Weltkrieg zerstört wurden. Sie zeigt den Evangelisten Markus schreibend, links neben sich sein Symboltier, den Löwen, auf der rechten Seite einen Engel. Die Darstellung wurde, etwas verändert, in einem der vier Zwickel der sogenannten zweiten Kuppel ausgeführt, die sich im westlichen Teil des Langhauses vor dem Chor befindet (vgl. Haltrich 1983, Abb. 22, rechts unten), das Bildmotiv wird hier daher von lang ausgezogenen Spitzen mit einem Neorenaissance-Ornament eingefasst. Hess arbeitete seit 1826 bis gegen 1829 an den Entwürfen und seit etwa 1830 bis 1837 an der im nazarenischen Stil gehaltenen Ausmalung der Allerheiligen-Hofkirche (Ausst.-Kat. München 1981, S. 42, Nr. 39). Sie galt schon zur Zeit ihrer Entstehung als herausragendes Werk der religiösen Wandmalerei (vgl. Schorns Kunstblatt Nr. 71, 6.9.1836).

Ursprünglich wünschte der Auftraggeber, König Ludwig I., Mosaiken nach dem Vorbild von San Marco in Venedig, dieser Gedanke wurde jedoch wegen technischer Schwierigkeiten und zu hoher Kosten aufgegeben. Man wick statt dessen auf Fresken auf Goldgrund im byzantinischen Stil des 11. Jahrhundert aus. Damit sollte die Dekoration der in Anlehnung an die Cappella Palatina in Palermo gestalteten Architektur entsprechen. Hess erhielt den Auftrag vom König nach intensiver Fürsprache des Hofarchitekten Klenze (Haltrich 1983, S. 58–60). Mitarbeiter waren Hess' Schüler Johann Schraudolph, Carl Koch und J.B. Müller (Schreiner 1839; Haltrich 1983, S. 62 f.). Spätestens 1834/35 waren die Zwickel der zweiten Kuppel vollständig ausgeführt, wie Klenzes Berichte über den Stand der Arbeiten belegt (Haltrich 1983, S. 62). Dies liefert einen Anhaltspunkt für die Datierung der Braunschweiger Zeichnung.

Kartons zu den Fresken haben sich in der Karlsruher Kunsthalle und im Kloster Beuron erhalten, Aquarelle im Dresdner Kupferstichkabinett, Entwürfe und verschiedene Materialien



96/7171

in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München (vgl. Ausst.-Kat. München 1981, Nr. 39, S. 42 f.) und in der Sammlung Maillinger im Münchner Stadtmuseum (Haltrich 1983, S. 121–134).

Aus dem Inventarbuch: »... wenn er / auch in unserer Zeit durch / reichere und lebendigere Com / positionen von jüngeren / Künstlern, namentlich seinem / Schüler Schraudolph übertröf= / fen ist, so wird doch der ein= / fach fromme Sinn der Ge= / mälde des Heinrich Hess / stets gerechte Würdigung ver / dienen –.«

Heinrich Maria von Hess

## Johannes der Täufer

Gouache unter Verwendung von Goldpigment; 173 x 174 mm / Durchmesser 155 mm (Darstellung im Rund auf quadratischem Papier). Links unten innerhalb der Darstellung mit Feder in Braun signiert »H. Hess delin.«.

Montiert auf braunem Karton der Marke »Turnbolls Crayon Board«, dort Federeinfassung in Schwarzbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »225«, links unten »Heinr Hess fec.«, rechts unten »München 1841«, unten Mitte »Johannes der Täufer.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 225.

HAUM, ZL-Nr. 96/7186.

Provenienz: Ankauf vom Münchner Kunsthändler Bolgiano, 1837 (?).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Die Gouache illustriert die in der bildenden Kunst durch alle christlichen Epochen hindurch immer wieder dargestellte Johannespredigt (Joh. 1, 19–28). Johannes, erkennbar an seinem Fellgewand und seiner Glaubensfahne in der Linken, steht in der Wüste vor einer Menschengruppe, die ihm betend und andächtig lauscht. Mahnend hat er die Rechte erhoben, ein sprechender Gestus, der auf die lateinische Umschrift der Zeichnung bezogen ist, die die Worte des Apostels wiedergibt: »Qui autem post me venturus est, fortior me est, cuius non sum dignus calceamenta portare« – »Der aber





96/7186

nach mir kommen wird, ist stärker als ich. Ich bin nicht würdig, ihm seine Schuhe zu tragen [eigentl. »ihm seine Schuhe aufzuschnüren]« (Joh. 1,27–28).

Die Zeichnung, die den Stil italienischer Trecento-Malerei auf Goldgrund zitiert, ist wohl als Vorarbeit für ein Wandbild entstanden. Einen technisch und stilistisch gleichartigen Entwurf, der für die Ausmalung der Allerheiligenhofkirche entstand, bewahrt die Münchner Staatliche Graphische Sammlung (Deckfarben und Goldgrund; Inv. 35450). Weiterhin sind dort Entwurfszeichnungen für Wandmalereien mit Bleistift erhalten, die stilistisch mit dem vorliegenden Blatt vollständig vergleichbar sind (München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 35436 und Inv. 35469).

Aus dem Inventarbuch: »Ein höchst zarter Ausdruck in / den Gesichtern, ist mit einer / sehr sorgfältigen jedoch nicht / kleinliche Behandlung ver- / bunden.«

#### Peter von Hess

Düsseldorf 29.7.1792 – 4.4.1871 München

Hess stammte aus einer Künstler-Familie, sein Vater Carl Ernst Christoph Hess war ein angesehener Kupferstecher, die Mutter war eine Tochter Lambert Krahes. Erste Ausbildung beim Vater gemeinsam mit seinem Bruder Heinrich. 1806 Umzug der Familie nach München, 1809 Aufnahme Peter von Hess' an der Münchner Kunstakademie, Studium der Landschaftsmalerei bei Johann Georg von Dillis. Reüssierte 1810 mit seinem Gemälde des Oktoberfestes, ab 1811 erste Schlachtenbilder, daneben bayerische Landschaften. 1814/15 als Kriegszeichner Teilnahme an den Frankreich-Feldzügen. 1816/17 Reise über Wien nach Italien. 1819 entstanden die ersten Szenen aus dem südländischen Volksleben.

1823 Mitglied des Gründungsausschusses des Münchner Kunstvereins. Versah in den Folgejahren dort Ehrenämter und



stellte bis 1831 regelmäßig, später gelegentlich dort aus. 1825/26 zweiter Italienaufenthalt, er reiste gemeinsam mit Klenze und Heideck, der weiter nach Griechenland fuhr. 1829 erstes Gemälde zum Thema des griechischen Freiheitskampfes. 1830 dritte Italienreise, er reiste gemeinsam mit Thorvaldsen nach Rom. 1832/33 Griechenlandreise zur Aufnahme von Skizzen für die Gemälde zum Einzug König Ottos I. in Nauplia und Athen. 1836 Ehrenmitglied der Münchner Kunstakademie, 1838 Verleihung des Ritterkreuzes des Königlich Bayerischen Verdienstordens vom Hl. Michael. 1839 auf Einladung von Zar Nikolaus I. Reise nach Rußland in Begleitung von Klenze, er studierte Orte und Uniformen für die vom Zar bestellten Schlachtengemälde zum französisch-russischen Krieg, an denen er in München bis 1856 arbeitete. Erhielt zahlreiche Orden und Ehrungen in seinen letzten Lebensjahren.

Hess ist einer der Hauptvertreter der Münchner Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, führend in großformatigen Schlachtendarstellungen und Schilderungen offizieller Feste, meist in königlichem Auftrag. Daneben schuf er viele genrehafte Militär- und Volksszenen, die sich durch eine Konzentration auf naturwahre Schilderung des zeitgenössischen Lebens, der Trachten und Uniformen auszeichnen.

#### Peter von Hess

#### Überfall auf die Tiroler durch die Bayern im Jahr 1809

Feder in Dunkelbraun, braun laviert, Spuren einer Bleistiftvorzeichnung, in der unteren Hälfte Bleistiftquadrierung, Federeinfassung in Dunkelbraun, auf Bütten; 270 x 408 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »35.«, links unten »Peter Hess inv Et fec / in München«, unten Mitte »Überfall der Tiroler durch die Baiern im Jahre 1809.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.35.

HAUM, ZL-Nr.96/7342.

Provenienz: Ankauf vermittelt durch Domenico Quaglio d.J., zwischen Juni und August 1835.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr.28. – Nicht bei Reinhardt 1977.

Vor einer im Dunst verschwimmenden Gebirgskulisse findet ein heftiges Schlachtengetümmel statt. Hess zeigt es über den gesamten Vorder- und Mittelgrund ausgebreitet, dabei drei keilförmige Figurenpartien raumbildend hintereinander staffelnd. Mit Gewehren und Säbeln bewaffnete bayerische Soldaten in Uniform schlagen wehrlose, allenfalls mit Knüppeln ausgestattete Bauern oder schießen sogar auf sie. Zu den Opfern zählen auch zahlreiche Frauen und Kinder. Entweder sind die Wehrlosen bereits in die Flucht geschlagen, oder sie flehen die überlegenen Krieger um Gnade und Verschonung an.

Nach Hausmanns Notiz im Inventarbuch handelt es sich um eine Vorzeichnung für ein Schlachtengemälde, das den Frei-



96/7342

heitskampf der Tiroler gegen die Bayern darstellt, und das Hausmann bei seinem Aufenthalt in München 1838 selbst besichtigte. Die Quadrierung des unteren Teils der Zeichnung spricht für eine Verwendung als Gemälde-Vorzeichnung. Nach Hausmanns Aufzeichnungen wurde das genannte Bild »für den Thronfolger von Rußland« in der Pinakothek präsentiert. Tatsächlich war 1838 Zar Nikolaus I. in München – 1839 heiratete Herzog Max von Leuchtenberg eine Tochter des Zaren. Ein Gemälde, dem die vorliegende Zeichnung als Vorarbeit diente, ist im Œuvre des Peter Hess gegenwärtig jedoch nicht nachzuweisen. Zwar enthält Hess' Werk zwei Gemälde zum Thema der Tiroleraufstände, diese für den Schlachtensaal der Residenz gemalten Bilder *Schlacht bei Wörgl 1809* und *Erstürmung des Bodenbühelpasses 1805* enthalten jedoch keine Partie, für die Hausmanns Blatt die Vorzeichnung darstellte. Das Werkverzeichnis der Gemälde von Hess enthält allerdings ein 1831 im Münchner Kunstverein ausgestellt *Gefecht zwischen Tiroler und Bayerischem Militär*, dessen Verbleib unbekannt ist (Reinhardt 1977, S.378, Kat.Nr.63). Dieses oder ein weiteres unbekanntes Gemälde zum betreffenden Thema wurde 1838 dem Zaren vermutlich nicht nur präsentiert, sondern auch geschenkt. Möglicherweise diente Hausmanns Blatt dafür als Vorarbeit. Daß Hess seine Schlachtenbilder mit lavierten Sepia-Zeichnungen vorbereitete, belegt eine derartige Zeichnung für das Residenzbild *Schlacht bei Wörgl*, die die Städtischen Kunstsammlungen Kassel besitzen (Inv. 1937/405b; Reinhardt 1977, S.179, sub Kat. Nr.69).

Ein inhaltlicher Zusammenhang der Braunschweiger Komposition zu den Gemälden in der Residenz besteht im »verstärkten Eingehen auf diese das historische Geschehen begleitenden menschlichen Schicksale« (Reinhardt 1977, S.287). Dieser Eindruck ist in der vorliegenden Teilvorzeichnung sogar noch verstärkt, der Entwurf konzentriert sich ganz auf die Flucht einiger Tiroler vor den übermächtigen Bayern und das brutale Vorgehen des bayerischen Heeres gegen die unterlegenen Gegner, für die Hess hier geradezu Partei zu ergreifen scheint. Die Datierung der Gemälde in der Residenz 1829 bzw. 1832 und das 1831 im Kunstverein ausgestellt Bild geben den Zeitrahmen für eine Datierung des Blattes an.



Aus dem Inventarbuch: »Zeichnungen von Peter Hess / sind sehr selten, da er sich nie // nie dazu hat verstehen wollen / auf Bestellung Zeichnungen zu / machen.«

### *Peter von Hess und Leo von Klenze* Entwurf für eine neue Kornhalle

Feder in Schwarzgrau, mit Aquarellfarben koloriert, über Bleistiftvorzeichnung, unten Mitte partiell quadriert, breite Federeinfassung in Schwarz; nachträglich in zwei Teile zerschnitten, 272 x 362 mm (linker Teil) und 269 x 329 mm (rechter Teil).

Getrennt montiert auf beigefarbenen Kartons der Marke »Mounting Board«, dort jeweils Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »204a«, bzw. »204b«, links unten »Peter Hess und Leo von Klenze / in München«, unten Mitte »Platz vor der Kornhalle. Entwurf« bzw. »Entwurf einer neuen Korn Halle.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 204a, 204b.  
HAUM, ZL-Nr. 96/7181, 96/7182.

Provenienz: Im Tausch von Leo von Klenze, Dezember 1838/Januar 1839, Wert 8 Louisdor.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940; Hannover 1962; Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Zimmermann 1931, S. 139, Teilabb. S. 137, 138; Bürkel 1941, S. 61 (Abb.); Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 34, m. Abb.; Lieb 1977, S. 43 (irrtümlich als Projekt für die Ludwigstraße); Lieb/Hufnagl 1979, S. 50, Anm. 50 (irrtümlich als Projekt für die Ludwigstr.); Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 17a, 17b (m. Abb.). – Nicht bei Reinhardt 1977.

Die Zeichnung wurde zunächst durch Leo von Klenze als Entwurf für eine neue Kornhalle in München angelegt. Die ersten Pläne der Bauverwaltung reichen in die 1790er Jahre zurück, 1808 beschloß die Baukommission die Errichtung einer Getreidehalle am Maximiliansplatz (Hausmann nennt irrtümlich die Ludwigstraße), in der der Warenumsatz der Agrarprodukte, die für Bayern einen wesentlichen Wirtschaftsfaktor darstellten, besser organisiert werden konnte als auf dem engen Marienplatz. Im Juli oder August 1816 erhielt Klenze den offiziellen Auftrag des Innenministeriums, der Bau wurde jedoch aus Kostengründen nie verwirklicht

(Ausst.-Kat. München 2000, S. 266–270, Kat. Nr. 40, mit weiterer Lit.).

Einige erhaltene Bauzeichnungen und Pläne geben Aufschluß über das geplante Projekt (München, Hauptstaatsarchiv, Plansammlung, Nr. 8713 = Generalplan »No. I A« der Kornhalle auf dem Maximiliansplatz, signiert und datiert 1816 und Nr. 8714/1–8 = Aufriß, Grundrisse und Fassaden mit zwei Varianten; vgl. Hederer 1981, S. 262; vgl. Buttler 1999, S. 250f., Abb. 328 u. S. 472, Anm. 35). Klenze entwarf im Erdgeschoß weitläufige, von Säulen gestützte Hallen, die an beiden Seiten von einem umlaufenden, nach außen offenen Arkadengang umzogen waren. Darüber sollte ein einfaches Obergeschoß mit schmucklosen Fenstern liegen, den Abschluß bildete ein breiter Konsolfries und darüber ein flaches Walmdach (Hederer 1981, S. 262). Von Buttler erkannt in der Baustruktur noch palladianische Elemente (1999, S. 251). Die Zeichnung der Sammlung Hausmann führt die »Variante I« der Münchner Pläne aus (Nr. 8713 und 8714/6, 8714/7, 8714/8). Aus der Datierung des Generalplanes sowie der Grundrisse Nr. 8714/7 und 8714/8 von 1816 ist daher auch eine Datierung der vorliegenden Blatthälften um 1816 abzuleiten.

Klenze zielt mit perspektivisch angelegten Ansichten seiner geplanten Bauten darauf ab, dem potentiellen Auftraggeber das fertige Gebäude deutlicher als nur mit Plänen und Rissen zu veranschaulichen (Hufnagl 1983, S. 20f.). In diesem Sinn ist auch die Staffierung durch Hess zu sehen, die hier jedoch den Charakter der Zeichnung letztlich bestimmt.

Wie Reinhardt betont, schuf Hess nur wenige bildmäßige Aquarelle, deren stilistische Ausprägung deutliche Anklänge an Wilhelm von Kobell erkennen lassen. Offenbar schätzte er seine Fertigkeiten in dieser Technik selbst nicht hoch genug ein, zumindest nicht im Vergleich mit dem von ihm in dieser Hinsicht als Vorbild geltenden Johann Adam Klein: »Aquarell Zeichnungen mache [ich] bestellungsweise keine. Das geschieht nur zuweilen zu Geschenken und dann nie zu Kleins Vollkommenheit« (zit. nach Reinhardt 1977, S. 277; vgl. auch Ausst.-Kat. München/Saarbrücken 1993/94, Nr. 33). Auch



96/7381 und 96/7382



Hausmann weist daher in seinem Inventarbuchtext auf die Rarität einer solchen Zeichnung hin, die er wegen der delikaten Figurenzenerie als Arbeit von Peter Hess verbucht. Daß Hess es in der Aquarellmalerei mit Klein in Wahrheit durchaus aufnehmen konnte, zeigt das Blatt Hausmanns ebenso wie das rund zwei Jahre später entstandene Aquarell *Im Pferdestall* in der Münchner Graphischen Sammlung (Ausst.-Kat. München/Saarbrücken 1993/94, Nr. 33).

Die Zeichnung wurde erst nachträglich in zwei Hälften zerschnitten. Dabei entstand aber kein Materialverlust, beide Teile lassen sich nahtlos aneinanderfügen. Die Federeinfassung fehlt an der Schnittkante, jeweils am linken bzw. rechten Rand der Darstellung. Möglicherweise wurde das Blatt erst in der Sammlung Hausmann zertrennt, um es an die vorgegebenen Kastenformate und Untersatzkartons anzupassen. Die Montierung erlaubt es, die Blätter auch mit dem Karton aneinander zu legen und so die Zeichnung als Ganze zu betrachten. Sie zeigt sich dann als Panorama einer Vielzahl von Figuren, die wie ein Kaleidoskop zeitgenössischer Volkstypen und Trachten vor dem nur andeutend skizzierten Gebäudeentwurf Klenzes auftreten. Die auch für Hess' Gemälde kennzeichnende Lebendigkeit und Naturwahrheit der Szenen und ihre reiche Kolorierung ist in dieser Zeichnung wiederzufinden. Hess machte so aus einer unscheinbaren Entwurfszeichnung des jungen Architekten Klenze ein beeindruckendes Genrestück. Dennoch gelang es Klenze nicht, vom Kronprinzen Ludwig den Bauauftrag für die hier entworfene neue Kornhalle zu gewinnen.

Aus dem Inventarbuch: »Die große / fertigkeit des Peter Hess in / Zeichnung der Pferde und leben= / diger Gruppierung, ist aus / der Staffage überall hervor / leuchtend, und ich habe ein / verhältnismäßig ansehnliches / Opfer nicht gescheut um durch / tauschweise Erwerbung dieser / Blätter aus der Mappe des / Geheimen Rath von Klenze mir / diese auch historisch merkwür / dige künstlerische Gesamt Ar / beit und meiner Samlung / Aquarelle von Peter Hess / zu verschaffen, welche jeder / anderen Samlung dieser Art / abgehen.«

*Peter von Hess*

**Ein mit untergeschlagenen Beinen  
sitzender Türke, 1830**

Farbtafel 8

Aquarell, über Bleistiftvorzeichnung; 256 x 230 mm. Recto rechts oben mit Bleistift datiert »Roma Luglio 1830«, links oben schwach mit Bleistift »98.«, verso rechts oben mit Bleistift die Hausmann-Nr. »309«, rechts unten mit Bleistift »10/2 62a«.

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Braun, außerhalb der Einfassung bezeichnet: rechts oben »309.«, in der Einfassung bezeichnet: links unten »Peter Hess fec.«, rechts unten »Roma 1830«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 309.

HAUM, ZL-Nr. 96/7258.

Provenienz: Ankauf aus der Nachlaß-Auktion Wilhelm Ahlborns, 11. 2. 1862, für 1 Taler, 15 Groschen.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht. – Nicht bei Reinhardt 1977.



96/7258

Das locker skizzierte Aquarell zeigt einen orientalisches bekleideten Mann, der im Schneidersitz auf einem Teppich sitzt. Auf dem Kopf trägt er einen Turban, in der Rechten hält er eine Gebetskette, in der Linken eine lange stabförmige Pfeife, deren Rauch er ausbläst. Vor ihm hat der Zeichner ebenfalls orientalisches anmutende Schuhe nur flüchtig angedeutet. Das farbenfrohe Blatt macht zunächst den Eindruck, als sei es im Rahmen der 1833 am Ort aufgenommenen Studien zu den Griechenland-Bildern des Peter Hess entstanden; laut der Datierung des Blattes entstand es jedoch schon während des dritten Italienaufenthaltes des Künstlers 1830 in Rom. Ein Interesse für griechische Motive ist sogar noch früher nachweisbar, denn schon 1829 entstand Hess' Gemälde *Palikaren bei Athen* (Berlin, Nationalgalerie, Inv. Berlin-Ost 19886; Reinhardt 1977, S. 375, Kat. Nr. 52). Das vorliegende Blatt scheint ein erster Beleg zu sein, daß Hess bereits 1830 in Italien Gelegenheit erhielt, nach derartig gekleideten Modellen zu zeichnen. Dies bestätigt sich auch mit Hess' Zeichnung *Ein Palikare, den Tschibuk rauchend* im Berliner Kupferstichkabinett, die eigenhändig signiert und 1830 datiert ist (Inv. P. v. Hess Nr. 13).

Die Münchner Graphische Sammlung bewahrt zwei undatierte Aquarellstudien griechischer Figuren in landestypischer Tracht, die dem Blatt Hausmanns eng verwandt erscheinen. Der *Sitzende Grieche mit Pfeife* (Inv. 22575, Ausst.-Kat. München 1999/2000, S. 474, Kat. Nr. 330) und die *Sitzende Griechin* (Inv. 22574) werden in München wegen des angenommenen Zusammenhanges mit der Griechenland-Reise von Hess allerdings erst um 1833 datiert. Besonders der Münchner *Sitzende Grieche* ist in Haltung, isolierter Auffassung der Figur und dem abwesend in die Ferne gerichteten Blick eines unbeteiligt wirkenden Modells mit dem vorliegenden Aquarell unmittelbar vergleichbar. Es handelt sich



hier um weitere Beispiele für Hess' Studium lokaltypischer Kostüme, mit denen er seinen Gemälden authentisches Kolorit verlieh. Offenbar nahm er in Griechenland Figurenmuster für seine Studien wieder auf, wie sie beispielsweise in der vorliegenden Zeichnung vorgebildet sind.

Aus dem Inventarbuch: »...sehr aus drucks= / volle, doch mit großer Freiheit / und Meisterschaft behandelte / Aquarelle, und eine große Sel- / tenheit, da Peter Hess jederzeit / Verschmäht hat Aquarellen für / Geld zu malen.«

### Christian Frederik Carl Holm

Kopenhagen 18.2.1804 – 24.7.1846 Tivoli

Zunächst Lehre beim Vater, einem Goldschmied. Ab 1819 Schüler der Kunstakademie seiner Heimatstadt. Maler und Radierer. Begann als Schlachtenmaler, spezialisierte sich dann vornehmlich auf Tiermalerei. Holm bereiste 1833 Schweden und Norwegen und schilderte die Natur und Tierwelt dieser Länder. Zwischen 1835 und 1844 lebte er in München, wo er mit seinen nordischen Tierszenen ebenso großen Erfolg hatte wie in seiner Heimat (mehrere seiner Rentier-Bilder wurden von König Christian VIII. von Dänemark erworben). Von München aus unternahm er 1838/39 eine Reise nach Italien, wohin er 1844 endgültig umzog. In Italien schuf er auch Genreszenen mit italienischem Lokalkolorit.

In seiner Münchner Zeit nutzte Holm zwischen 1835 und 1843 regelmäßig die Gelegenheit zur Ausstellung im Hannoveraner Kunstverein. 1836, 1837 und vermutlich 1838 sandte er daher Bernhard Hausmann Zeichnungen zum Geschenk.

### Christian Frederik Carl Holm

#### Ein Bär reißt ein Rentier, 1835

Bleistiftzeichnung, Einfassungen mit dem Bleistift und mit Feder in Schwarz; 305 x 382 mm. Rechts unten mit Bleistift signiert und datiert »CHolm. / 1835. / München«.

Montiert auf beigefarbigem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »31.«, links unten »Chr. Holm del: / in München«, rechts unten »1835«, hinter dem Blatt »Geschenk des Künstlers. 1836«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.31.  
HAUM, ZL-Nr.96/7338.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 30.1.1836.  
Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).  
Literatur: unveröffentlicht.

Die in München signierte Zeichnung entstand vermutlich nach Skizzen, die Holm zwei Jahre zuvor während seiner Nordland-Reise aufgenommen hatte. Vor einer kargen Felskulisse hat ein Braunbär ein Rentier mit mächtigem Geweih zu Fall gebracht, um es zu erlegen. Im Todeskampf wendet es sich zu dem in seinen Rücken verkrallten Gegner um. Weiter hinten flüchtet ein weiteres Rentier.

Mit der vorliegenden Zeichnung verschenkt Holm offenbar ein für seine damalige Arbeit typisches Beispiel an Bernhard



96/7338

Hausmann, denn er zeigte im gleichen Jahr 1835 ein Gemälde mit ähnlicher Thematik im Münchner Kunstverein und in der Düsseldorfer Kunstausstellung (Boetticher, Bd.I, 2, S. 38, Nr.1: *Rentiere im nordischen Hochgebirge, von Bären verfolgt*).

Aus dem Inventarbuch: »...die Gier / des Bären, wie die Angst und / der Schmerz der gepackten Thiere, / sind mit großer Lebendigkeit / und Wahrheit dargestellt – // In dem Briefe vom 30. Januar / 1836 mit welchem er mir diese / Zeichnung anmeldete, entschuldigt sich Holm, daß er mehr gewohnt / sey zu radieren als mit dem / Bleistift umzugehen.«

### Christian Frederik Carl Holm

#### Unfreiwillige Wanderung zweier Eisbären

Aquarell, über Bleistiftvorzeichnung, Höhungen teilweise herausgekratzt, breite Pinseleinfassung in Braun; 215 x 288 mm.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »149.«, links unten »C. Holm fec.«, rechts unten »München 1837«, unten Mitte »Unfreiwillige Wanderung zweyer Eisbären an der Küste von Norwegen.«, hinter dem Blatt »Geschenk des Künstlers«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.149.  
HAUM, ZL-Nr.96/7170.  
Provenienz: Geschenk des Künstlers, 4.2.1837.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).  
Literatur: unveröffentlicht.

Die Zeichnung repräsentiert wie die vorangehende das für das deutsche Publikum exotische Thema der nordischen Landschaft und Tierwelt. In genrehafter Auffassung werden hier zwei Eisbären vor einer arktischen Bergwelt auf einer abgebrochenen Eisscholle treibend dargestellt. Während der eine auf die sanften Wellen des Polarmeeres blickt, liegt der andere mit verschränkten Vorderpfoten entspannt da und blickt in den Himmel. Die bislang bekannten biographischen Daten zu Holm bieten keinen Anhaltspunkt dafür, daß der Künstler bis zu den Lebensräumen der Eisbären in Grönland oder Spitzbergen gereist wäre. Eher ist davon auszugehen,





96/7170

daß er hier nach älteren Bildvorlagen oder nach Tieren in Menagerien oder präparierten Tieren in Naturkundesammlungen arbeitete, die er in Schweden oder Norwegen gesehen haben könnte. Die deutlichen Schwächen hinsichtlich der Tieranatomie und die genrehafte Auffassung der Situation deuten darauf hin, daß Holm seine Wiedergabe der Tiere nicht nach dem Natureindruck schuf, sondern diese auf der Basis graphischer Vorlagen erfand. (Zur Illustration von Reisebeschreibungen der Arktis vgl. Nissen 1978.)

Aus dem Inventarbuch: »Die Idee dieses Bildchens ist höchst // originell, ...«.

### Christian Frederik Carl Holm Reitergefecht, 1838

Feder in Graubraun, farbig aquarelliert, über Bleistiftvorzeichnung; 225 x 328 mm. Rechts unten mit Bleistift signiert und datiert »CHolm München 38«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »189.«, links unten »Chr. Holm«, rechts unten »München 1838«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 189.  
HAUM, ZL-Nr. 96/7177.  
Provenienz: Geschenk des Künstlers, 1838 (?).



96/7177

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).  
Literatur: unveröffentlicht.

Holm war in seiner Heimat auch als Schlachtenmaler angesehen. Er orientierte sich bei dieser Bildkomposition an der niederländischen Schlachtenmalerei des 17. Jahrhunderts, in der die Gefechte des Dreißigjährigen Krieges häufig thematisiert wurden. Grundsätzlich macht die vorliegende Zeichnung einige Anleihen bei den Gemälden Jan Asselijns (um 1615–1652) und bei dessen Lehrer Jan Maertsen de Jonge. Die Bildstruktur ist vergleichbar: Vor einer weiten Landschaftskulisse mit tiefem Horizont finden die Kampfhandlungen zwischen berittenen Soldaten entlang des vorderen Bildgrundes statt, gewöhnlich fällt ein Reiter auf einem in wildem Galopp voranstürmenden Schimmel als hellster Punkt der Komposition ins Auge. Im Mittelgrund kämpfende Truppen sind im Rauch des Pulverdampfes nur summarisch angedeutet. Ein solches Gemälde von Asselijn könnte Holm in Kopenhagen studiert haben (Statens Museum for Kunst, Inv. Sp. 370; seit 1781 in den Königlich Dänischen Kunstsammlungen, Steland-Stief 1971, S. 123, Kat. 6 m. Abb.). Beispiele von Maertsen dürfte Holm in der Sammlung des schwedischen Königs gesehen haben (Steland-Stief 1971, S. 23f., Anm. 3, 4), als er selbst vom schwedischen König den Auftrag für eine Darstellung der *Schlacht bei Lützen* erhalten hatte (Nagler, Lexicon Bd. 6, 1838, S. 270). Holms Braunschweiger Zeichnung selbst läßt sich allerdings nicht als Schlacht bei Lützen identifizieren: Die Person des schwedischen Königs ist nicht auszumachen, eine eigentümliche Erfindung sind außerdem die altertümlichen Rüstungen einiger Kämpfer. Offenbar handelt es sich hier um die Verteidigung einer Brücke, die rechts im Mittelgrund angelegt ist. Hausmanns Auskunft, es handele sich um eine Skizze zu den Darstellungen zur »vaterländischen Geschichte« der Dänen im Auftrag des dänischen Königshauses, mag daher zutreffen.

Aus dem Inventarbuch: »Die Skizze ist nur flüchtig / aber voller Geist und Leben, ...«.

### Bartolomeus Johannes van Hove

Den Haag 28. 10. 1790 – 8. 11. 1880 Den Haag

Zunächst Ausbildung bei seinem Vater Hubertus van Hove, einem Vergolder und Rahmenmacher. Anschließend ab 1808 Lehre bei dem Theater- und Dekorationsmaler Johannes Henricus Albertus Antonius Breckenheimer d. J. Ab 1812 Besuch der Akademie für Bildende Künste in Den Haag. Seit 1829 Theatermaler am Haager Theater. Neben Theaterdekorationen schuf er Gemälde und Aquarelle mit Ansichten niederländischer Städte, oft mit Figuren staffiert. War auch als Lithograph tätig. Van Hove war Mitbegründer der bekannten Den Haager Künstlervereinigung *Pulchri Studio* und stellte regelmäßig zwischen 1827 und 1878 dort aus. Auf den Ausstellungen der Kunstgesellschaften *Felix Meritis* in Amsterdam und *Pictura* in Dordrecht gewann er mehrere Medaillen. Van Hove, ein Cousin von Andreas Schelfhout und Schwager





96/7226

von Antonie Waldorp, wirkte als bedeutender Lehrer an der Haager Zeichenakademie und prägte eine ganze Generation von ihm nachfolgenden holländischen Malern. Zu seinen Schülern gehören Johannes Bosboom, Petrus Gerhardus Bernard, Charles Leickert, Willem Troost, Hendrik Weißenbruch und seine Söhne Hubertus und Johannes Hubertus van Hove. Bartholomäus van Hove war nicht nur Zeichenlehrer der holländischen Prinzessin Sophie von Oranien, sondern arbeitete auch selbst für den Hof. 1847 Ritterschlag, 1853 *Dekorationsmaler seiner Majestät des Königs*, 1869 Offizier des *Orde van de Eikenkroon*.

#### *Bartolomeus Johannes van Hove*

##### **Ansicht der Außenseite von Amsterdam**

Farbtafel 41

Aquarell, über Bleistift, Bleistifteinfassung; 203 x 256 mm. Links unten mit Pinsel in Braun signiert »B. J. v. Hove«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »119.«, links unten »B. j. van Hove fec / im Haag«, rechts unten »1836«, unten Mitte »Ansicht der Aussen Seite von Amsterdam«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.119.

HAUM, ZL-Nr.96/7226.

Provenienz: Ankauf, von der Kunsthandlung Van Raden & Weimar, Den Haag, August 1836.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr.14.

Das in frischen Farben angelegte Aquarell zeigt die Ansicht des am nordwestlichen Ende der Stadt gelegenen Hafenbezirks von Amsterdam. Im Vordergrund führt eine als Damm angelegte Straße an den Hafenbecken vorbei auf die Häuserzeilen im Mittelgrund zu. Darüber erhebt sich die Kuppel der *Neuen Lutherischen Kirche* am Singel als Mittelpunkt des Gebäudeensembles. Ein Gemälde von Cornelis de Kruijff (Amsterdam 1771–1854) zeigt das Gebäude in einer vergleichbaren Ansicht (Sotheby's Amsterdam, 14.12.2000,

Nr.416). Der auch als *Runde Lutherische Kirche* bezeichnete Bau wurde 1668–1671 von Adriaan Dortsman (1636–1682) mit einer Rundkuppel errichtet, da die Lutheraner im Unterschied zu den Reformierten keine Türme errichten durften. Der streng klassizistische Kirchenbau ist der einzige mit rundem Grundriß in den Niederlanden und prägt bis heute das nordwestliche Hafenviertel. Die Kirche rückte während der Schaffenszeit Bartolomeus van Hoves noch einmal besonders in den Blickpunkt, als sie 1822 durch einen Unglücksfall bis auf die Außenmauern abbrannte und 1826 nach dem alten Vorbild wieder aufgebaut wurde.

Van Hove bereichert seine Vedute mit einigen Segelbooten, die im Hafen liegen und damit auch den maritimen Charakter Amsterdams ins Bild bringen. Zahlreiche Figuren beleben die Vedute und bilden vor allem am Kai vor den Häusern eine dichte Menschenmenge.

Das von Hausmann für die Zeichnung genannte Erwerbungsdatum 1836 liefert einen terminus ante quem für die Datierung des Blattes.

Aus dem Inventarbuch: »Große Wahrheit, verbunden mit einer außerordentlichen Freiheit der / Behandlung, zeichnen diese Aquarelle aus, die zu dem besten / gehört was ich von dem Meister / gesehen habe – Reizend ist das / Leben welches in der Menge der klei / nen zum Theil ganz fernen Figuren / herrscht, ...«.

#### *Bartolomeus Johannes van Hove*

##### **Ansicht von Delft mit der »Nieuwe Kerk«**

Aquarell, über Bleistiftvorzeichnung, Bleistifteinfassung; 220 x 268 mm. Links unten mit Feder in Braun signiert »B. van Hove«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »176.«, links unten »B van Hove.«, rechts unten »im Haag 1837«, unten Mitte »Ansicht in Delft.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.176.

HAUM, ZL-Nr.96/7230.

Provenienz: Ankauf, aus der Ausstellung des Kunstvereins Hannover, 1838, für 20 Gulden.

Ausstellung: Hannover 1838 (Kunstverein); Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1838, S.24, Nr.195; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr.109.

Van Hove zeigt die Ansicht der Delfter *Nieuwe Kerk* im Zentrum der Stadt. Man blickt auf den im hellen Licht erstrahlenden spätgotischen Turm, der 1496 vollendet worden war und der zweithöchste mittelalterliche Kirchturm Hollands ist. Nach links erstreckt sich das Langhaus der Kirche, die als Grablege des Hauses Oranien mit dem berühmten Ehrengrabmal Willems von Oranien ein nationales Heiligtum der Niederländer ist. Der Blick des Zeichners ist nicht vom südwestlich der Kirche gelegenen Markt auf den dort unmittelbar angrenzenden Turm gerichtet, sondern er zeigt das Bauwerk von Norden aus, mit Blick über eine der zahlreichen Grachtenbrücken und die anschließende Bebauung mit Bür-





96/7230

gerhäusern. Wie im vorangehenden Blatt ist auch diese Szene genrehaft mit einigen Figuren staffiert. Während ein bürgerliches Paar auf der Brücke flaniert, verfrachten im Vordergrund zwei Arbeiter Fässer in einen Keller. Hinter dem Brückenbogen sind Lastkähne angedeutet. Van Hoves Arbeit wirkt wie eine Variation der berühmten Ansicht von Delft, die Johannes Vermeer um 1660 geschaffen hatte (Den Haag, Mauritshuis, Inv. 92). Zwar wählt Van Hove einen engeren Bildausschnitt, scheint aber in der Beleuchtung und Stimmungslage die Kenntnis des Meisterwerkes aus dem 17. Jahrhundert zu verraten. Von Vermeer hat sich Van Hove offenbar abgeschaut, wie man die historische Aura des Stadtbildes schildert und dieses zugleich mit wenigen anekdotischen Figuren zum Leben erweckt. Van Hoves Rezeption Vermeers nimmt also um gut eine Generation die in den 1860er Jahren allgemein einsetzende Begeisterung für den Delfter Meister vorweg (vgl. Kraan, S. 6f.).

Da das Blatt von Van Hove ab Februar 1838 im Hannoveraner Kunstverein gezeigt wurde, ist in diesem Fall die Angabe »1837« auf dem Montagekarton wohl zuverlässig als Entstehungsdatum anzusehen, die Künstler lieferten für die Kunstvereinsausstellungen häufig aktuelle Werke ein. Van Hoves

Arbeit war 1838 erstmals im Hannoveraner Kunstverein zu sehen, anschließend auch 1839, 1840 und 1843. Die Initiative zur Beteiligung dieses bedeutenden holländischen Meisters ging vermutlich von Hausmann aus, der ja bereits zwei Jahre zuvor ein Aquarell in der Heimat des Künstlers erworben hatte (vgl. Hausmann Nr. 119 = ZL-Nr. 96/7226).

Aus dem Inventarbuch: »Diese angenehm gefärbte Aqua / relle ist mit der ausgezeichneten Freiheit behandelt, welche / die Oelgemälde dieses sehr beliebten Architecturalmalers auszeichnen«.

#### Rudolf Julius Benno Hübner

Oels/Schlesien 27.1.1806 – 7.11.1882 Loschwitz bei Dresden  
Lernete zunächst bei August Siegert in Breslau. 1821 Aufnahme des Studiums der Malerei an der Berliner Kunstakademie, seit 1823 als Schüler Wilhelm von Schadows, dem er 1826 an die Düsseldorfer Akademie folgte. Hübner heiratete 1829 die Schwester seines Privatschülers Eduard Bendemann. 1829 bis 1831 Studienaufenthalt in Rom, anschließend arbeitete er bis 1833 in Berlin. 1833 bis 1837 Besuch der Meisterklasse der Düsseldorfer Akademie. 1839 Anstel-





96/7374

lung als Lehrer an der Dresdner Kunstakademie, seit 1842 dort Professor für Historienmalerei. 1871 bis 1882 als Nachfolger Julius Schnorr von Carolsfelds Direktor der Dresdner Gemäldegalerie.

Mitbegründer der Düsseldorfer Malerschule, schuf vor allem Historienbilder und Porträts. Zu seinen Förderern gehörte der preußische Hof, der mehrere Auftragswerke bei ihm bestellte. Neben Ölgemälden und Zeichnungen fertigte er Entwürfe für Glasfenster und Dekorationsentwürfe, beispielsweise für das Treppenhaus der Dresdner Gemäldegalerie. Auch lieferte Hübner zahlreiche Illustrationsvorlagen, teilweise in Gemeinschaftsarbeit mit seinem Schwager Bendemann.

*Rudolf Julius Benno Hübner*

**Der Tag. Skizze für ein Transparent zum Schadow-Fest, 1843**

Feder in Schwarz, Pinsel in Braun, weiß gehöht, über Bleistiftvorzeichnung, Bleistiftquadratur, Bleistifteinfassung, auf braunem Papier; 310x374 mm. Links unten mit Blei monogrammiert und datiert »18 JH 43 / dem Freund Andrae«. Unten Mitte mit Bleistift »Der Tag«. Oben links und rechts in den Bogenzwickeln »FIAT LUX.«. Rechts unten mit Feder in Braun datiert »Zum Schadowfest März 1843«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »278«, links unten »H. Hübner in Dresden«, rechts unten »1843«, unten Mitte »Der Tag. Skizze für ein Transparent zum Schadow-Feste«, hinter dem Blatt »Hubener DDf / Dresden Tag – / Schadow Fest«, »aus Andraes Nachlaß a 9/6 L d' or / Geschenk Hübners an Andrae«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 278.

HAUM, ZL-Nr. 96/7374.

Provenienz: Geschenk des Künstlers an Baumeister Heinrich Andrae aus Hildesheim; aus dessen Nachlaß an Hausmann, für 7 1/2 Taler.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht. – Nicht bei Müller von Königswinter 1854, nicht bei Monschau-Schmittmann 1993.

Die Zeichnung zeigt, eingefügt in einen Rundbogen, einen an klassischen griechischen Darstellungen orientierten jugendlichen Helden, in lockerer Pose und mit nach oben gerichtetem Blick auf einem steinernen Thron sitzend, nur mit einem wehenden Umhang bekleidet. In seiner Rechten hält er ein kleines Kohlebecken, in dem ein geflügelter Genius ein Feuer entzündet hat. Ein weiterer Knabe, der vor ihm am Boden sitzt, hält einen Vogel auf seiner Hand. Die Bildunterschrift informiert darüber, daß es sich um die Personifikation des



Tages handelt. Genauer wird mit allegorischen Elementen auf den Tagesanbruch angespielt, der auch im übertragenen Sinn als Anbruch von Neuem verstanden werden kann. Das Entzünden des Feuers ist mit dem Aufgehen des Lichtes (»Fiat Lux«) gleichzusetzen, auch die Jugendlichkeit der handelnden Personen ist in diesem Sinn zu verstehen, ebenso der Vogel, der mit seinem Gesang den Tagesanbruch begleitet.

Nach der Beschriftung entstand die quadrierte Zeichnung für das »Schadowfest März 1843«. Der genaue Anlaß des Festes konnte nicht ermittelt werden (keine Hinweise in Ausst.-Kat. Düsseldorf 1962; Tucholski 1984; Ausst.-Kat. Bonn 1992; Monschau-Schmittmann 1993; Grewe 1998). Vielleicht feierte man die Erhebung Schadows in den Adelsstand am 20. Januar 1843, die Schadow als erstem preußischen Künstler zuteil wurde und die daher sicher als besonderes Ereignis auch für die Düsseldorfer Künstler gewertet wurde. In einem Brief vom 10.1.1843 bittet Schadow Hübner jedenfalls um den Entwurf seines Wappens, so daß hier immerhin ein gemeinsamer Bezug der befreundeten Künstler auf dieses Ereignis belegt ist (Brief im Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf, ich danke Marianne Tilch für diese Information). Schadow nannte sich fortan »von Schadow-Godenhausen« nach dem 1841 von ihm erworbenen Rittergut bei Sinzig (vgl. Grewe 1998, S. 118). Das vorliegende Blatt könnte als Vorlage für eines der Transparente gedient haben, die als Festdekoration in Künstlerkreisen üblich waren.

Hübner bezieht sich in seinem Entwurf inhaltlich auf den von ihm 1837 vollendeten Fries für Schadows Düsseldorfer Haus. Dieser Fries zeigte die vier Jahreszeiten und Menschenalter, »in welchem die Lebensalter im Fortschritte der Tages- u. Jahreszeiten dargestellt sind.« (Boetticher, Bd. I, 2, S. 611, Nr. 23). Im Gegensatz zur biblischen Auffassung des Schadow-Frieses behandelt Hübner die Thematik im vorliegenden Blatt jedoch im klassisch-antiken Sinn. Auch 1848 sollte Hübner sich nochmals mit diesem Themenkreis im Rahmen einer Wanddekoration befassen, als er für das Leipziger Haus von Friedrich Gontard Entwürfe nach Schillers *Die vier Weltalter* schuf. Hübners Verehrung für den Lehrer Schadow spiegelt sich noch in seiner als Büchlein veröffentlichten Festrede anlässlich der Enthüllung des Schadow-Denkmals zum fünfzigjährigen Jubiläum der Düsseldorfer Kunstakademie 1869: »hier in Düsseldorf, [...] ist jeder Tag und jede Stunde geweiht und geheiligt zu seinem Andenken!« (Hübner 1869, S. 11; vgl. auch Peters 1962, S. 116).

Aus dem Inventarbuch: »Die Weichheit und Liebens / würdigkeit seines persönlichen / Charakters, spricht sich auch in / seinen Werken, denen man / oft etwas mehr Energie wün / schen möchte, ... aus ...«.

#### Paul Emil Jacobs

Gotha 18. 8. 1802 – 6. 1. 1866 Gotha

Historienmaler. Studierte 1818 bis 1825 an der Kunstakademie München. Anschließend 1825 bis 1828 in Rom nachweisbar. 1829/30 als Bildnismaler in Frankfurt a. M. tätig, anschließend bis 1834 in St. Petersburg. 1835 malte er zwei

Säle des Hannoverschen Residenzschlosses mit Historienbildern aus. 1838 Reise nach Griechenland, 1839/40 und 1845/46, 1853/54 und 1856/57 erneut in Rom. Malte religiöse, profane und mythologische Historien, auch orientalische Szenen.

#### Paul Emil Jacobs

##### Entwurf einer Arabeskeneinfassung mit musizierenden Genien

Bleistiftzeichnung, 238 x 163 mm. Verso mit Bleistift rechts unten signiert »Jacobs fct«. Recto rechts unten Sammlerstempel Bernhard Hausmanns (L 377) und rechts daneben Sammlerstempel Hermann Detmold (L 760).

Montiert auf hellbraunem Karton (beschädigt), Marke nicht erhalten, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: »300« und darüber »300«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 300.

HAUM, ZL-Nr. 96/7255.

Provenienz: Sammlung Hermann Detmold Hannover, Auktion Rudolf Weigel Leipzig 16. 4. 1857 ff., Ankauf für 1/8 Taler.

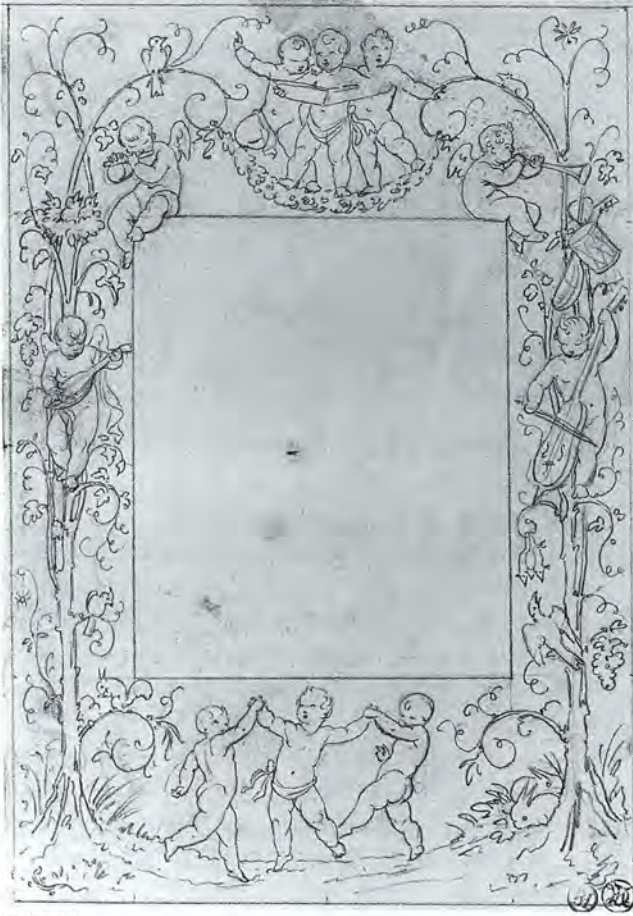
Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: Auktionskatalog Rudolf Weigel, Leipzig, 16. 4. 1857 ff.

Die unpräntöse Bleistiftzeichnung zeigt einen Entwurf für einen Arabeskenrahmen mit musizierenden und tanzenden Putten. Ein mittleres hochrechteckiges Feld ist ausgespart, in das sich beispielsweise Text für eine Titelseite einfügen ließe. Der Rahmen entwickelt sich entlang zweier links und rechts von unten empor rankender Bäume. Zahlreiche Tiere wie ein Kaninchen, ein Eichhörnchen, Singvögel und drei an ihren Schwänzen herabhängende Mäuse bevölkern die Äste. Dazwischen stehen oder sitzen Putten mit Laute, Cello, Flöte und Posaune. Zuerst bildet eine Dreiergruppe von Putten, die auf einem Feston balancieren, einen Chor, unten wiegen sich drei weitere Knaben im Tanz. Derartige figürliche Randornamente stehen in der Tradition von Rahmenillustrationen der Renaissance wie dem berühmten Gebetbuch Kaiser Maximilians I. mit Zeichnungen von Albrecht Dürer und anderen. Jacobs sicher und mit humoristischer Sensibilität gezeichnetes Blatt orientiert sich aber viel direkter an zeitgenössischen Vorbildern. Vor allem ist hier Moritz von Schwind zu nennen. Nicht nur die Arabeskenform erinnert an Schwind, sondern auch die Figuren und die Linienführung der Zeichnung stehen Schwind sehr nahe, wie beispielsweise ein Vergleich mit dessen Entwürfen für Putten in der Ausmalung des Treppenhauses der Karlsruher Kunsthalle offenbart (um 1842/43, Kupferstichkabinett Kunsthalle Karlsruhe; Ausst.-Kat. Karlsruhe/Leipzig 1996/97, S. 156f.).

Jacobs erhielt 1835 den Auftrag, den Tanz- und Speisesaal des restaurierten Schlosses zu Hannover mit historischen Bildern auszumalen (Nagler, Lexicon, Bd. 6, 1838, S. 401). Möglicherweise konnte in diesem Zusammenhang der Hannoveraner Jurist Hermann Detmold, der gemeinsam mit Hausmann dem Vorstand des Kunstvereins angehörte, das





96/7255

Blatt erwerben – mit größter Wahrscheinlichkeit ist auch Hausmann in dieser Zeit höchsten Interesses für zeitgenössische Künstler mit Jacobs zusammengetroffen, zumal dieser 1836 und noch einmal 1843 im Kunstverein in Hannover ausstellte. Hausmann wird daher bei der Nachlaßauktion Detmolds die Gelegenheit genutzt haben, seine Sammlung um ein Blatt des Künstlers zu vervollständigen.

Ungewöhnlich ist das Vorhandensein des Sammlerstempels von Hausmann auf dem Blatt, den er sonst nur für seine Altmeister-Graphik verwendete, und der sonst auf keinem einzigen Blatt der hier behandelten Sammlung vorkommt. Möglicherweise ist dies als Reaktion auf den bereits auf dem Blatt vorhandenen Sammlerstempel Detmolds zu erklären.

Eine Datierung des Blattes ist innerhalb des bislang unbearbeiteten Œuvres des Künstlers nicht möglich, jedoch kann aufgrund des biographischen Zusammenhanges angenommen werden, daß das Blatt um oder kurz vor 1835 entstand.

Aus dem Inventarbuch: »...ein gewandter Zeichner / und blühender Colorist besonders im / Nackten..., jedoch ohne tieferen / inneren Sinn.«

#### Rudolf Jordan

Berlin 4. 5. 1810 – 25. 3. 1887 Düsseldorf

Beginn der Malerausbildung bei Wilhelm Wach in Berlin um 1828. Teilweise autodidaktische Weiterbildung, unter anderem durch das Kopieren alter Meister. Eine Reise nach Rügen

1829 regte ihn zu Genrebildern mit Szenen aus dem Leben der Fischer und Küstenbewohner an, seine *Fischer auf Rügen* wurden vom preußischen Königshaus angekauft. 1833 Übersiedelung nach Düsseldorf, Studium an der Kunstakademie bis 1837 bei Carl Ferdinand Sohn und bis 1848 bei Wilhelm von Schadow. Jordan spezialisierte sich auf das Genrefach, in dem er große Anerkennung erwarb. Schon 1834 wurde er mit seinem Werk *Heiratsantrag auf Helgoland* weithin bekannt, so daß er sich seitdem auf dieses Themengebiet konzentrierte. Daneben entstanden gelegentlich Porträts, Landschaften und Marinedarstellungen. Die Verbindungen der Düsseldorfer Schule zur holländischen Malerei werden auch bei Jordan erkennbar. Reisen an die deutsche, holländische und französische Nordseeküste zum Sammeln von Skizzen. 1877/78 Italienaufenthalt.

Jordan war Mitglied der Akademien Berlin, Dresden, Brüssel, Amsterdam. 1844 Mitbegründer des Kompositionsvereins *Cricnic* und 1848 des *Malkasten*. Er wird als Hauptvertreter der sogenannten »ethnographischen Genremalerei« angesehen, da er vornehmlich das Volksleben der Nordseeküsten-Bewohner schilderte. Diese Themenrichtung folgte einer Zeit Tendenz, wie sie etwa auch Heinrich Heines Reiseschilderung »Die Nordsee« prominent vertritt. Jordans Bilder enthalten jedoch häufig einen starken anekdotischen Akzent oder sind teilweise von pathetischer Dramatik geprägt.

#### Rudolf Jordan

##### Das Wiedersehen

Aquarell, partiell gummiert; 149 x 167 mm. – Stark beschädigt.

Montiert auf cremefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »138«, links unten »R. Jordan dis Düsseldorf«, rechts unten »1837.«, unten Mitte »Das Wiedersehen«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 138.

HAUM, ZL-Nr. 96/7263.

Provenienz: Ankauf aus der Ausst. des Kunstvereins Hannover 1837(?), für 20 Taler (nach Bericht des Kunstvereins für 4 Louisdor verkauft).

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1837; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1837, S. 52, Nr. 461 (im ersten Nachtrag); Bericht Kunstverein Hannover 1836/37, S. 35, Nr. 461.

Das leider im Zweiten Weltkrieg stark beschädigte, bildmäßig ausgeführte Aquarell zeigt die Heimkehr eines Fischers, eine der für Jordan typischen Szenen aus dem Leben der Küstenbewohner. Der Seemann steht rechts im Vordergrund mit ausgebreiteten Armen vor seiner Frau, die, überrascht von seiner Heimkehr, von links aus der Tür ihrer Hütte kommt und erstaunt zu ihm herüberblickt. Ein Fischernetz, das malerisch vom oberen Bildrand über die geöffnete Tür der Fischerhütte drapiert ist, trägt zum Bühnenhaften Eindruck der Szene bei. Das Ölzeug, in das der Fischer gekleidet ist, erinnert an die Naturgewalten, denen er bei seiner schweren Arbeit ausgesetzt ist. Die Szene der Heimkehr thematisiert an sich die





96/7263

stets von der Gewalt des Meeres bedrohte Existenz der Fischerfamilien. Rechts hinter dem Fischer ist unmittelbar der Strand mit einem Segelboot und zwei weiteren Seemännern zu erkennen.

Jordan hatte sich mit derartigen Szenen ein Spezialfach in der stark differenzierten Gattung des Genre geschaffen. Beim bürgerlichen Publikum konnte er mit diesen vermeintlich ursprünglichen Idyllen aus dem Leben der einfachsten Bevölkerungsschichten große Erfolge verbuchen. In seinem um 1834 datierten Gemälde *Heiratsantrag auf Helgoland* in der Berliner Nationalgalerie hatte er ein kompositorisches Grundschema entwickelt, das er in zahlreichen weiteren Arbeiten, so auch in dem Aquarell Hausmanns, variierte. Der Erfolg dieser Arbeiten beruhte nicht auf ihrem Realismus, sondern auf der »sentimentalen Affirmation, die im zeitgenössischen Betrachter dieses anekdotischen Sujets entweder vorhanden war oder geweckt wurde« (Küster 1969, S. 76). Er kompilierte für derartige Szenen unterschiedlichste Elemente aus verschiedenen Studien (Ausst.-Kat. Düsseldorf 1979, S. 362f.) sowohl der deutschen als auch der holländischen und französischen Nordseeküste. Auch seine künstlerischen Vorbilder fand er in Holland. Dort kaufte er traditionelle Trachten, mit deren Hilfe er seine Kompositionen später im Düsseldorfer Atelier entwickeln konnte (vgl. Kraan 1989, S. 17f.). Auch orientierte er sich an Darstellungen der Küstengegenden von englischen Malern wie George Morland und William Collins (Siegfried Gohr, in: Trier/Weyres 1979, S. 204).

Das Erwerbsdatum der vorliegenden Zeichnung 1837 gibt den terminus ante quem für die Datierung, eine wesentlich frühere Entstehung ist nicht anzunehmen. Stilistische Vergleichbarkeit bietet unter anderem die um 1842 datierte Gemäldevorzeichnung *Schiff in Not* im Museum Kunst Palast in Düsseldorf (Inv.-Nr. 1919/1123; Ricke-Immel 1978, Nr. 449), bei der links im Mittelgrund eine vergleichbare Frauenfigur vorkommt. Ein Gemälde mit identischem Titel wie das Braunschweiger Blatt besitzt die Sammlung Vollmer in Wupper-

tal (Ausst.-Kat. Wuppertal 2003, S. 81). Ricke-Immel (1978, S. 158) weist jedoch darauf hin, daß stilistische Einschätzungen nur mit gravierenden Einschränkungen möglich sind, da einerseits das Œuvre Jordans nicht umfassend bearbeitet ist und andererseits die bekannten Werke über mehrere Jahrzehnte ein homogenes Erscheinungsbild bieten.

Aus dem Inventarbuch: »... der Gegenstand dieser Aqua= / relle ist launiger Art, doch ganz / aus dem Leben gegriffen – ... Das Bildchen hatte sich auf der / Ausstellung des Jahres 1837, eines / besonderen Beifalls zu erfreuen.«

## Ernst Kaiser

Rain an der Ach 20.7.1803 – 23.12.1865 München

Lernete bei seinem Vater Georg Kaiser, studierte ab 1822 Historienmalerei an der Münchner Akademie. Wanderungen in den bayerischen Bergen 1825 mit Heinrich Bürkel führten ihn zur Landschaftsmalerei. Gemeinsames Atelier mit Bürkel. 1828/29 als Stipendiat Ludwigs I. Reise nach Italien, lernte dabei in Mailand Friedrich Preller kennen, mit dem er weiter nach Rom fuhr. Nach der Rückkehr Niederlassung in München. Gehörte zu den angesehensten Münchner Landschaftsmalern seiner Zeit. Empfing wesentliche Anregungen durch Wilhelm von Kobell und Max Joseph Wagenbauer. Häufig Darstellungen der Voralpenlandschaft mit ihren zahlreichen malerisch gelegenen Seen. Stellte regelmäßig und sehr erfolgreich im Münchner Kunstverein und auch in anderen Kunstvereinen aus. Schuf auch Lithographien. Im Alter fast vergessen, starb Kaiser verarmt und verbittert.

## Ernst Kaiser

### Der Kochelsee

Farbtafel 25

Gouache und Aquarell, Feder in Braunschwarz, partiell Deckweiß; 139 x 192 mm. Links von der Mitte mit der Feder monogrammiert »EK« (das E gespiegelt in Ligatur mit dem K).

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »83.«, links unten »Kaiser in München«, rechts unten »1835«, unten Mitte (in Braun) »Der Kochel See.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 83.

HAUM, ZL-Nr. 96/7167.

Provenienz: Unbekannt, Hausmann macht keine Angaben.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 15.

Die Darstellung wurde, nach der Art des Inventarbucheintrags von Hausmann zu schließen, erst im nachhinein als Ansicht des Kochelsees in Oberbayern erkannt. Die Identifizierung trifft das Richtige, der See wird von der Kette der Kochelberge hinterfangen, die das Gewässer zur Hälfte umschließen. Kaiser liefert hier eine Probe seines zeichnerischen Könnens in der für ihn typischen idyllischen Landschaftsauf-





96/7167

fassung. Vom rechten Bildrand ragt eine Fischerhütte bis an das Wasser heran. Davor sind einige Netze ausgespannt und eine Frau richtet sich mit erhobenem Arm gegen den See, auf dem der Fischer mit seinem Kahn heranstakt. See und Hütte sind in üppige Vegetation eingebettet. Die kräftige Kolorierung unterstreicht die sommerlich heitere Atmosphäre der Darstellung.

Die Staatliche Graphische Sammlung in München bewahrt zahlreiche wichtige Vergleichsstücke zum Braunschweiger Blatt. Vor allem das Aquarell Inv. 20962 ist motivisch unmittelbar verwandt, jedoch zeichnerisch lockerer angelegt. Es zeigt einen Gebirgssee mit einer Fischerhütte an dessen Ufer, davor ausgespannte Netze und auf dem See einen auf die Hütte zusteuenden Kahn. Auch die auf dem See schwimmenden kleinen weißen Enten kommen in beiden Aquarellen vor. Darüber hinaus besitzt die Münchner Sammlung aquarellierte Detailstudien, die deutlich machen, daß das Braunschweiger Aquarell als gemäldeartige Komposition aus der Zusammenstellung verschiedener Naturstudien erwuchs: Die zeichnerisch völlig übereinstimmende Studie von Schilfhalmen am Seeufer (Inv. 19585), eine Studie der kleinen Bodenpflanzen rechts unten (Inv. 19649) und eine Studie einer ähnlichen Bauernhütte (Inv. 20956) weisen besonders enge Bezüge zur Braunschweiger Komposition auf.

Daneben beweist die von Kaiser monogrammierte Arbeit die überaus enge gegenseitige Beeinflussung zwischen Ernst Kaiser und seinem Ateliergenossen Heinrich Bürkel. Dessen Ölstudien *Gebirgssee* in der »Wittelsbacher-Miniaturen-Sammlung« (Bühler/Krückl 1989, Nr. 340; Ausst.-Kat. München 1998, S. 91, Nr. G1), *Gebirgssee* im Museum der Stadt Pirmasens (Bühler/Krückl 1989, Nr. 341) und *Der Kochelsee* in der Münchner Staatlichen Graphischen Sammlung (Bühler/Krückl 1989, Nr. 344; Ausst.-Kat. München 1979, S. 373, Nr. 381) sind sowohl in den Motiven als auch in der Landschaftsauffassung ganz direkt mit Kaisers Braunschweiger Aquarell verwandt.

Nach Hausmanns Inventarbuch-Notiz verkaufte Kaiser, der seit 1835 zuerst regelmäßig, seit den 40er Jahren noch gelegentlich im Hannoveraner Kunstverein ausstellte, dort 1838 ein Ölgemälde mit dem gleichen Motiv. Eine Datierung des

vorliegenden Blattes um 1835 ist zumindest anzunehmen, da der Montagekarton dieses Datum nennt. Leider ist auch in diesem Fall jedoch nicht eindeutig zu erkennen, ob sich dieses Datum auf die Entstehung oder die Erwerbung des Blattes bezieht, wahrscheinlich liegen jedoch Entstehungsdatum und Erwerbszeitpunkt nicht sehr weit auseinander. Auch war Kaisers Kontakt zum Hannoveraner Kunstverein durch die jährliche Beteiligung an den Ausstellungen bis zum Ende der 1830er Jahre besonders intensiv, so daß eine Erwerbung in diesem Zeitraum sehr wahrscheinlich ist. Die stilistische Entwicklung des bislang unbearbeiteten Œuvres von Ernst Kaiser ist bislang noch völlig unklar, so daß sich auf dieser Ebene keine Anhaltspunkte zur Datierung des Aquarells gewinnen lassen.

Aus dem Inventarbuch: »... hat unsern Ausstellungen / eine Reihe sehr schöner Landschaften / geliefert, welche sich besonders / durch saftige Farben und größte / Gewissenhaftigkeit in Nachbildung / der Natur, in sorgfältigster Aus / führung auszeichnen.«

*Ernst Kaiser*

### Das Kapellchen bei St. Bartholomä am Königssee

Aquarell und Deckfarben, partiell Deckweiß, über Bleistiftvorzeichnung; 167 x 205 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »148«, links unten »Ernst Kaiser dis«, rechts unten »München 1836«, unten Mitte »Das Capellchen bey St. Bartholomä am Königs See.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 148.

HAUM, ZL-Nr. 96/7169.

Provenienz: Unbekannt, Hausmann macht keine Angaben.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Die sorgfältig in einer Mischtechnik aus Gouache und Aquarell ausgeführte Arbeit zeigt die kleine, am sogenannten *Eisbach* gelegene Waldkapelle auf der Königssee-Insel, die 1617



96/7169



errichtet wurde und den römischen Märtyrern Johannes und Paul gewidmet ist. Die in der Nähe entspringende Quelle galt als heilkräftig gegen Fieber. Wanderer kamen dort auf dem Weg von St. Bartholomä zur *Eiskapelle*, einem Naturdenkmal, vorbei (Ursula und Wolfgang Eckert: Das Berchtesgadener Land. Vom Watzmann zum Rupertiwinkel, Köln 1992, S. 125). Die Kapelle ist links zu sehen, davor ein Mann und eine Frau in oberbayerischer Volkstracht. Rechts fließt in kleinen Stufen der Eisbach herab, dahinter ragt monumental der Hang des Watzmann empor, dessen Spitze von Wolken umgeben ist. Grasende Kühe am jenseitigen Ufer des Baches verleihen der Szenerie idyllischen Charakter.

Kaiser hat das Gebiet des Königssees mehrfach in seinen Darstellungen behandelt, auch im Hannoveraner Kunstverein präsentierte er 1837 ein Gemälde, das das *Schloß St. Bartholomäe am Königssee im Baierischen Hochgebirge* zeigt (Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1837, S. 24, Nr. 184).

Wie beim vorgenannten Blatt sind auch hier keine zweifelsfreien Angaben zur Datierung möglich. Das auf dem Montagekarton festgehaltene Datum 1836 kann sich sowohl auf die Entstehung als auch auf die Erwerbung beziehen. Es ist davon auszugehen, daß beides eng beieinander liegt.

Aus dem Inventarbuch: »...sehr / niedliche Landschaft...«.

*Ernst Kaiser*

### St. Gilgen am Wolfgangsee, 1838

Aquarell, partiell Deckweiß, über Bleistiftvorzeichnung, Bleistifteinfassung (teilweise angeschnitten); 149 x 225 mm. Rechts unten mit der Feder signiert und datiert »Kaiser 1838«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: links unten »E. Kaiser«, rechts unten »München 1838«, unten Mitte »St. Gilgen am Wolfgang See.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 188.

HAUM, ZL-Nr. 96/7176.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 1838 (?).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Das flüssig aquarellierte Landschaftspanorama zeigt den Wolfgangsee im Salzkammergut. Vorn im Zentrum der Darstellung liegt hinter einer leichten Anhöhe und unmittelbar am Seeufer das kleine Örtchen St. Gilgen mit der barocken Wallfahrtskapelle, umgeben von dichten Baumgruppen. Erst Ende des 19. Jahrhunderts vergrößerte sich St. Gilgen, als es zum bekannten Ferienort wurde, zuvor war der malerisch gelegene Weiler lediglich das Ziel einiger Wallfahrer.

Die Münchner Staatliche Graphische Sammlung bewahrt ein nicht datiertes, lockerer angelegtes Aquarell (Inv. 20918), das offenbar die Vorlage für das bildhafter ausgeführte Braunschweiger Blatt bildete. Vom gleichen Standort hat Kaiser dort das Motiv vor der Natur aufgenommen. Lediglich die Staffage wurde in der Braunschweiger Version leicht verän-



96/7176

dert, außerdem fügte Kaiser die Wolken rechts oben hinzu. Stilistisch weist das Braunschweiger Blatt große Ähnlichkeit zu Kaisers Darstellungen in der sogenannten *Miniaturensammlung der Wittelsbacher* auf, besonders zur *Bayerischen Vorgebirgslandschaft* (Ausst.-Kat. München 1998, S. 50, Nr. 53). Es sind kennzeichnende Beispiele für Kaisers Kunst, ihre »klare Weite und den weichen Fluß von Terraininformationen, was seinen Darstellungen eine ruhige Stimmung verleiht...« (Ausst.-Kat. München 1991, S. 128).

Aus dem Inventarbuch: »...sehr frische Farbe / und schönes Licht...«.

*Ernst Kaiser*

### Aus dem Bayerischen Gebirge

Bleistiftzeichnung, Reste einer Federeinfassung in Schwarz; 210 x 242 mm. Links unten mit Bleistift signiert »EKaiser« (das E gespiegelt in Ligatur mit dem K).

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarzbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »194«, links unten »Ernst Kaiser / in München«, rechts unten »1838«, unten Mitte »Aus dem Bayerischen Gebirge. Natur Studie.«, hinter der Zeichnung »Geschenk des Künstlers im October 1838«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 194.

HAUM, ZL-Nr. 96/7179.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, Oktober 1838.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Ein urwüchsiger Gebirgsbach durchzieht rechts im Bild eine felsige, von Nadelbäumen bestandene Gegend. Der kleine Naturausschnitt, nach Hausmanns Bericht zunächst als Skizze vor der Natur angelegt, wurde von Kaiser überarbeitet, nachdem er ihn Hausmann als Geschenk versprochen hatte. Dies muß sich auf die in kräftigem Bleistiftstrich über die zarte erste Skizze gelegte Zeichnung beziehen, die in energischen Schraffuren und kraftvollen Strichen ein etwas unruhiges Licht-Schatten-Spiel erzeugt. Die ursprüngliche Skizze muß demnach vor 1838 entstanden sein, die darüber ausgeführte Zeichnung entstand 1838.





96/7179

Aus dem Inventarbuch: »...feine Behandlung der einzelnen / Tannenspitzen, seinen Gemälden so be / sonders eigen, ...«.

### Caspar Kaltenmoser

Horb am Neckar 25.12.1806 – 8.3.1867 München

Erste Ausbildung bei seinem Schwager, dem Lithographen Schott. 1826 bis 1829 arbeitete Kaltenmoser im *Lithographischen Bureau* Schweinfurt (Nagler, Lexicon, Bd.6, 1838, S.525). Zunehmende Hinwendung zur Malerei, ab 1830 Studium an der Münchner Akademie bei Heinrich von Hess. Kaltenmoser verließ die Akademie jedoch nach kurzer Zeit und bildete sich autodidaktisch auf Reisen durch die Alpen und nach Italien weiter, studierte vor allem das Volksleben. Volkstümliche Genrestücke wurden später sein Spezialfach, für das er auch in höchsten Kreisen Anerkennung genoß. Sein Gemälde *Bayerische Schenke* befand sich beispielsweise ehemals im königlich preußischen Besitz in Berlin auf Schloß Charlottenburg (Ausst.-Kat. München 1991, S.128).

### Caspar Kaltenmoser

#### Die Mutter mit ihrem Kinde

Bleistiftzeichnung, Federeinfassung in Schwarz; 292 x 207 mm. Rechts unten mit dem Bleistift signiert und datiert »Kaltenmoser fecit München 1838«.

Montiert auf beigefarbigem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »184.«, links unten »Kaltenmoser del«, rechts unten »München 1838«, hinter dem Blatt »Geschenk des Künstlers«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.184.

HAUM, ZL-Nr.96/7358.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 1838 (?).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Eine junge Mutter sitzt im Interieur einer rustikalen Wohnstube über einer Näharbeit, dabei ihr Kleinkind beaufsichtigend, das am Boden sitzt und eine Katze mit seiner Milch füttert. Sowohl die Tracht der jungen Frau als auch das Mobiliar weisen nach Oberbayern.





96/7358

Ähnliche volkstümliche Genreszenen aus Bayern von Kaltenmoser sind auch im sogenannten *Wittelsbacher Miniaturalbum* erhalten (Ausst.-Kat. München 1998, S. 52, Nr. 59, 60). Kaltenmoser widmete sich jeweils dem harmonischen Familienleben, wobei Kleinkinder und Haustiere ein wichtiges, aktiv erzählerisches Element darstellen. Der Künstler stellte im Kunstverein in Hannover zwischen 1836 und 1865 in unregelmäßigen Abständen wiederholt aus.

Aus dem Inventarbuch: »...mit dem unglaublichen fast zu großen Fleiße ausgeführt ...«.

### Albert Emil Kirchner

Leipzig 12. 5. 1813 – 4. 6. 1885 München

Studium an der Leipziger Kunstakademie, anschließend bis 1832 in Dresden bei Johan Christian Clausen Dahl und Caspar David Friedrich. 1832 kurzer Aufenthalt in München, anschließend ab 1833 wieder in Leipzig. Kirchner war mit Bonaventura Genelli und Friedrich Preller befreundet. Durch die Mitarbeit an Ludwig Puttrichs *Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen* (1836ff.) fand er zur Architekturmalerei, auf die er sich spezialisierte. Schon 1834 war er nach München übergesiedelt, dem Vorbild Genellis folgend. Auf Studienreisen nach Tirol, Oberitalien und Heidelberg legte er eine Sammlung von Studienmaterial an, die er im Atelier zu Architekturbildern ausarbeitete. In seinen Werken verband er

intakte Architektur oder Ruinen mit Personenstaffagen, zuweilen auch mit Landschaftselementen zu insgesamt pittoresken Darstellungen. Kirchner bevorzugte historische, vor allem mittelalterliche Architektur und war für die »ideale Porträtähnlichkeit« seiner Abbildungen bekannt (Best.-Kat. München 1984, S. 251; zit. nach Heinrich Holland in ADB Bd. 51, 1906, S. 177 ff.).

Seit 1837 Beteiligung an den Ausstellungen des Münchner Kunstvereins.

### Albert Emil Kirchner

#### Blick in die Tulbeck-Kapelle der Münchner Frauenkirche, 1840

Aquarell und Bleistift, Deckweiß und partiell Deckfarben, auf crème-farbigem Papier, Federeinfassung in Schwarz; 389 x 295 mm. Rechts unten mit dem Pinsel in Braun signiert und datiert »AEKirchner München / 1840.« (Initialen ligiert, das E gespiegelt vor dem A).

Montiert auf grüngrauem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Schwarz und Einfassung mit Bleistift, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »276.«, links unten »A. E. Kirchner fec. / in München«, rechts unten »1840«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 276.

HAUM, ZL-Nr. 96/7373.

Provenienz: Geschenk des Malers Carl Waagen in München, 1. 2. 1843.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940; Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 16.



96/7373



Kirchners Zeichnung entstand offenbar nach einem gegenwärtig nicht mehr nachweisbaren Gemälde des Meisters (Thieme-Becker, Bd. 20, 1927, S. 358), das in einer Lithographie von 1839 wiederholt wurde (Stadtmuseum München, Maillinger Sammlung II 204/13; Boetticher Bd. I, 2, S. 714, Nr. 2; Karnehm 1984, Abb. 21). Die vorliegende Arbeit unterscheidet sich von der Lithographie nur durch den Verzicht auf eine Gruppe von drei Figuren vorn links, die in der Lithographie als Repoussoir dienten. Zeichnung und Lithographie zeigen den Blick in die Tulbeck-Kapelle der Münchner Frauenkirche (dazu und zum folgenden vgl. Karnehm 1984, S. 73, 170–172). Es handelt sich dabei um die unmittelbar an die Westeingangshalle anschließende nordwestliche Turmkapelle, die von der namensgebenden Familie Tulbeck gestiftet wurde und 1416 erstmals erwähnt ist. Wichtigster Stifter war Johannes Tulbeck, der 1436 bis 1456 als Pfarrer in der Frauenkirche wirkte und später Bischof von Freising war. Kirchner zeigt den Zustand nach der Umgestaltung durch den englischen Kleriker Henry Anslew seit den 1590er Jahren, der unter anderem einen frühbarocken Altar stiftete. Dieser ist in der vorliegenden Darstellung an der rechten Wand der Kapelle in Einzelheiten kaum zu erkennen und bis auf das im Freisinger Diözesanmuseum erhaltene Hauptaltarbild mit *Christi Triumph über Tod und Teufel* heute ebenso verloren wie die meisten Ausstattungsstücke der Kirche. Gut erkennbar ist jedoch an der Nordwand unterhalb des Fensters die Grabplatte des Tulberg-Grabes, die in Wahrheit seit der Neuverlegung des Kirchenpflasters seit 1667 im Boden eingelassen war, wo sie sich noch in situ befindet. Kirchner muß also die ursprüngliche Zuordnung dieses Grabsteines zur Kapelle bekannt gewesen sein, und er entwirft in seiner Zeichnung eine historische Rekonstruktion, die auf den Ursprung der Kapelle verweist.

Der Künstler blickt von der früher seitlich offenen Westeingangshalle in die Kapelle mit ihrem charakteristischen Sternengewölbe. Kirchner betont die steilen Raumdimensionen des hoch aufragenden Gewölbes durch den hochformatigen Bildausschnitt und lenkt den Blick durch die leichte Untersicht empor. Von links und von hinten fällt strahlendes Tageslicht durch schmale Fensterbahnen in die Kapelle und wirft Schlaglichter auf deren unteren Teil, wo ein Priester und zwei Gläubige vor dem Anslew-Altar beten. Weitere Grabsteine, Wappenscheiben und Gemälde bereichern das historische Erscheinungsbild des Kirchenraumes.

Aus dem Inventarbuch: »...einfach behandelt, aber mit großer Sicherheit und / Wahrheit.«.

### Albert Emil Kirchner Mittelalterliches Portal

Bleistift und Deckweiß, Reste alter Bleistifteinfassung, auf hellbraunem Karton mit abgeschrägten Ecken; 268/300 x 203/236 mm. Rechts unten mit dem Bleistift monogrammiert »AEK [ligiert, das E gespiegelt vor dem A]«.

Montiert auf grüngrauem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben



96/7256

»304.«, links unten »E. H. Kirchner del. / in München«, außerhalb der Einfassung rechts unten »1861«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 304.

HAUM, ZL-Nr. 96/7256.

Provenienz: Ankauf, aus der Sammlung des Bildhauers Johann Baptist Stiglmaier, Straubing, für 3 Taler.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 30.

Kirchner lehnt sich hier an die Technik des Clair-obscur an, indem er den farbigen Karton als Mittelton zum Ausgangspunkt seiner Arbeit wählt und den Bleistift für die dunklen Partien und das Deckweiß für einzelne pointiert gesetzte Lichter einsetzt. Die Darstellung zeigt in einem Detailausschnitt ein Portal, wohl einer Klosteranlage, vielleicht eines Kreuzganges. Im Schatten dieses Portales stehen zwei Mönche im Gespräch. Helles Sonnenlicht fällt von links oben auf die Fassade und den Weg vor dem Portal. Die Architektur zeigt Schmuckornamente aus Romanik und Gotik, die in pittoresker Weise miteinander verwoben sind.

Aus dem Inventarbuch: »Es scheint ein / Bauwerk Spaniens zu seyn.«.

### Johann Adam Klein

Nürnberg 24. 11. 1792 – 21. 5. 1875 München

Sohn eines Weinhändlers, besuchte ab 1802 die städtische Zeichenschule in Nürnberg. 1805 Beginn einer Lehre beim Kupferstecher Ambrosius Gabler. Bei gemeinsamen Ausflü-





96/7322

gen in der Umgebung Nürnbergs entstanden Zeichnungen nach der Natur. Klein lernte die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts kennen und kopierte nach Aquarellen von Wilhelm von Kobell.

1811 Umzug nach Wien, Studium an der dortigen Akademie bis 1815. Auf Wanderungen in die Steiermark, das Salzkammergut und einer Reise nach Ungarn 1814 setzte er das Zeichnen vor der Natur fort. 1815 kurzzeitige Rückkehr nach Nürnberg, er brach jedoch bald zu weiteren Reisen entlang des Rheins und Mains auf. Beginn der Ölmalerei. 1816 bis 1818 war Klein wieder in Wien, Zusammenarbeit mit Johann Christoph Erhard. Klein gewann Auftraggeber aus aristokratischen Kreisen und fand Verleger für seine Druckgraphik. Seit 1817 Förderung durch König Max I. Joseph von Bayern, den französischen Botschafter Marquis de Caraman und Fürst Metternich. 1818 Wanderung von Salzburg nach Berchtesgaden mit seinen Freunden Johann Christoph Erhard, Ernst Welker und den Brüdern Reinhold. Anschließend Aufenthalt in München, wo er Kontakt zu Albrecht Adam, Wilhelm von Kobell, Max Joseph Wagenbauer und Peter Hess knüpfte. 1819 bis 1822 Italienaufenthalt. Von Rom aus machte er Abstecher in das Umland und bis nach Neapel.

Bekannntschaft mit Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart. Rückkehr aus Rom zunächst nach Nürnberg, 1839 jedoch endgültige Niederlassung in München, wo er seine zahlreichen Reiseskizzen zu Ölgemälden verarbeitete.

Klein gehört zu den bedeutendsten Spezialisten für Landschafts- und Ortsansichten sowie Tierbilder in seiner Zeit. Seine Werke sind häufig mit genrehaften Figuren staffiert.

*Johann Adam Klein*

**Johann Jakob Kirchner zeichnet Bauernhütten bei Burg Greifenstein an der Donau**

Bleistiftzeichnung, auf festem Karton; 180 x 207 mm. Rechts unten mit Bleistift signiert »Ad Klein.«, darüber mit Feder in Schwarz von anderer Hand »Bauernhütten bei Greiffenstein an der Donau, welche Freund Kirchner zeichnete.«.

Montiert auf hellgrünem Karton ohne Marke (gemeinsam mit Hausmann Nr. 17 = ZL-Nr. 96/7323), dort Federeinfassung in Schwarz und aufgeleimte Borte aus geprägtem Goldpapier mit Lotus-Akanthus-Fries, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »16«, links unten »J. A. Klein / in Nürnberg.«, hinter dem Blatt »Geschenk von Dom: Quaglio / 1834«.



Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.16.  
HAUM, ZL-Nr.96/7322.  
Provenienz: Geschenk von Domenico Quaglio d.J., 1834.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).  
Literatur: unveröffentlicht.

Die nachträgliche Beschriftung erläutert, daß es sich um Hütten bei der in Niederösterreich gelegenen Burg Greifenstein handelt. Die mittelalterliche Burg liegt am rechten Donauufer gegenüber Stockerau an einem dicht bewaldeten Abhang und bietet weiten Blick über das Donautal, daher war sie auch im frühen 19. Jahrhundert ein beliebtes Ziel für Besucher. Nicht die Burganlage, sondern zwei windschiefe Bauernhütten in einem mit Bretterverschlägen umzäunten verwilderten Garten sind jedoch in der skizzenhaften Zeichnung festgehalten. Der als Rückenfigur gesehene Zeichner Johann Jakob Kirchner (1796–1837) sitzt vorn links auf einer leichten Anhöhe, von der aus er sein marginales Motiv überblicken kann. Er ist das eigentliche Thema der Darstellung. Klein dokumentiert die damals von ihm selbst und seinen Kollegen intensiv betriebene Praxis des Skizzierens in freier Natur, meist wie hier mit dem Bleistift auf einem kleinen Skizzenblock.

Klein traf mit Kirchner während seines ersten Wien-Aufenthaltes (1811 bis 1815) zusammen. Kirchner war dort Schüler von Josef Anton Koch, bevor er 1814 an die Münchner Akademie wechselte. Nach einer Italienreise ließ er sich in Nürnberg, der Heimatstadt Kleins, nieder. Die Freundschaft mit Kirchner war für Klein auch beruflich nützlich, da dieser ihn mit dem Kupferstecher und Lithographen Georg Mansfeld bekannt machte. Zur Erholung von der gesundheitlich belastenden Arbeit mit den Ätzflüssigkeiten für Radierungen und gleichzeitig zur Aufnahme weiterer Stadtansichten, die bei Artaria verlegt werden sollten, unternahm man im Sommer 1812 gemeinsam eine vierwöchige Wanderung in die Steiermark. Die Rückreise führte über Linz an der Donau entlang (dazu: Best.-Kat. Nürnberg 1975, S.18f.).

Dabei entstanden Ansichten aus der Gegend um die Burg Greifenstein, wie die um 1812 datierte, in Nürnberg bewahrte Bleistiftzeichnung *Burg Greifenstein von Süden* (Stadtgeschichtliche Museen, Inv.-Nr.9783; Best.-Kat. Nürnberg 1975, S.19 und S.88, Nr.55) und die 1812 datierte Umrißradierung der Burg Greifenstein (Jahn 100). Eine erst im Folgejahr, 1813, datierte Bleistiftzeichnung im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg zeigt jedoch ebenfalls die Burg Greifenstein (Inv.-Nr. Hz 483; Best.-Kat. Nürnberg 1975, S.19 u. S.88f., sub Nr.55), was darauf hindeutet, daß Klein den Ort offenbar später nochmals besuchte. Da für die erste Wanderung 1812 eine Beteiligung von Kirchner nicht eindeutig belegt ist, könnte das Braunschweiger Blatt ebenso auf einer späteren Wanderung, die Klein mit Kirchner unternahm, entstanden sein – nicht jedoch nach 1814, da Kirchner in diesem Jahr von Wien nach München umzog. Eine Bleistiftzeichnung Kleins, die ebenfalls den Freund Kirchner beim Zeichnen einer Landschaftsskizze im Donautal zeigt, befindet sich im Museum Kunst Palast in Düsseldorf und wird

dort ebenfalls erst in das Jahr 1813 datiert (Inv. 1924–363; Ausst.-Kat. Düsseldorf 1995, S.34f.)

Zwischen 1836 und 1869 stellte Klein mit kleineren Unterbrechungen regelmäßig im Hannoveraner Kunstverein aus und gehört damit zu den Künstlern, die sich über eine sehr lange Zeitspanne kontinuierlich höchster Beliebtheit beim Publikum erfreuten.

Aus dem Inventarbuch: »Kleins Hauptverdienst ist das / sorgfältigste Studium der / Natur, bey allen von ihm dar= / gestellten Gegenständen; die / Sorgfalt der Ausführung macht seine Oelgemälde kalt und trocken, glücklicher ist er in / seinen Aquarellen«.

### *Johann Adam Klein* **Ansicht von Regensburg, 1816**

Bleistiftzeichnung, Reste einer Bleistifteinfassung; 223 x 291 mm. Rechts unten mit dem Bleistift signiert und datiert »Nach der Natur gez. in Regensburg den 29 Juny 1816.« und daneben von anderer Hand (mit Feder in Hellgrau) »v. J.A. Kleins«, rechts oben mit dem Bleistift »6.«.

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »305.«, links unten »J.A. Klein del:«, rechts unten »1816.«, unten Mitte »Ansicht von Regensburg«. Außerhalb der Einfassung rechts oben mit Bleistift »31«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.305.  
HAUM, ZL-Nr.96/7257.  
Provenienz: Ankauf vom Bildhauer Johann Baptist Stiglmaier, Straubing, für 1 Taler und 9 Groschen.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.  
Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr.31.

Das Blatt entstand während einer gemeinsamen Reise Kleins mit Johann Christoph Erhard im Juni 1816 nach Wien, wo beide Künstler bis 1818 in einem gemeinsamen Atelier arbeiteten. Während der Reise auf und entlang der Donau fertigte Klein derartige »Reisetagebuchblätter« an, bei denen teilweise weit ausgeführte Partien neben nur skizzierten Bereichen stehen (vgl. dazu: Best.-Kat. Nürnberg 1975, S.22f. u. Nr.224–231). So ist im vorliegenden Beispiel mit der Ansicht Regensburgs die Eiche links vorn im Bild detailliert und plastisch ausgearbeitet, das weiter entfernt jenseits des Flusses liegende Stadtpanorama ist zwar sorgfältig und die Gegebenheiten exakt wiedergebend aufgenommen, jedoch weniger ausführlich durchgearbeitet. Die Figurenstaffage im Vordergrund wurde sogar nachträglich über die bereits vorhandene Zeichnung hinweg und sehr flüchtig skizzierend eingefügt. Damit wird die Funktion einer solchen Arbeit als Werkstattmaterial deutlich: Die reine Naturaufnahme der Stadtansicht dient als Ausgangsbasis für Überlegungen des Künstlers zu einer mit genrehaften Figuren belebten bildmäßigen Darstellung.

Klein wählt den Panoramablick über die Steinerne Brücke auf die untere Altstadt Regensburgs vom gegenüberliegenden Donauufer. Bis auf die erst ab 1859 errichteten gotischen





96/7257

Turmhelme hat sich die Ansicht bis heute kaum verändert. Klein gelingt die Verbindung von höchster topographischer Genauigkeit mit genrehafter Erzählfreude. Schon zu Beginn seines ersten Aufenthaltes in Wien hatte Klein sich seinen Unterhalt zunächst verdient, indem er für den Grafikverlag Artaria Staffagefiguren in topographische Ansichten österreichischer Künstler des 18. Jahrhunderts einfügte und diese so dem Zeitgeschmack anpaßte (vgl. Best.-Kat. Nürnberg 1975, S.18).

Ein stilistisch mit der vorliegenden Arbeit vergleichbares Blatt im Berliner Kupferstichkabinett zeigt die in der Nähe entstandene Ansicht von *Oberwörth bei Regensburg* und ist am 29.6.1816 signiert und datiert (151 x 209 mm; ehemals Staatliche Kunstsammlungen Berlin, Inv. Klein Nr.47). Bleistiftzeichnungen im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg belegen Stationen des Zeichners in Donaustauf am 27.6.1816 und in Straubing am 2.7.1816 (Freitag-Stadler 1975, S.168, 169). Eine Entstehung des Braunschweiger Blattes in unmittelbarer zeitlicher Nähe ist daher als wahrscheinlich anzusehen.

Aus dem Inventarbuch: »Studie / nach der Natur. Eine schöne // Linde links im Vorgrund ist sehr sorgfältig ausgeführt, ...«.

## Leo von Klenze

Schladen/Harz 29.2.1784 – 27.1.1864 München

Sohn eines Amtmannes. Schulbesuch in Braunschweig, ab 1798 Besuch des Collegium Carolinum in Braunschweig. 1800 bis 1803 Architekturstudium an der Berliner Bauakademie bei David Gilly und Alois Hirt. Anschließend Weiterbildung an der École Polytechnique in Paris bei Jean-Nicolas-Louis Durand. Seit 1803 zahlreiche Italienreisen bis 1857.

1808 bis 1813 Hofbaumeister in Kassel am Hof von König Jérôme Bonaparte. Nach dem Fall Napoleons 1813 Flucht nach München. 1815 Aufenthalt in Paris, dort Begegnung mit dem Kronprinzen Ludwig I., der ihn 1816 nach München berief. Er begann unmittelbar mit dem Bau der Glyptothek. Klenze wurde zum wichtigsten architektonischen Berater des Kronprinzen. Sie planten gemeinsam die Stadterweiterung Münchens nach Norden, mit der Ludwigstraße als Hauptachse (1817–1850). 1818 wurde Klenze Hofbauintendant und Direktor des Oberbaukommissariats im Innenministerium.

Nach Ludwigs Thronbesteigung 1825 stand Klenze an der Spitze der höfischen Bauverwaltung und bestimmte maßgeblich das gesamte Bauwesen in München und ganz Bayern. Er gestaltete das Münchner Stadtbild in weiten Teilen völlig neu: Umbau der Residenz mit Erweiterung durch den





96/7360

Königsbau und die Allerheiligenhofkirche, Neuanlage der Ludwigstraße mit Odeonsplatz und Königsplatz, Neubau der Alten Pinakothek (1825–1836). 1833 Verleihung des Adelstitels eines Kammerherrn. 1830 bis 1842 Bau der Walhalla bei Regensburg, 1834 Reise nach Griechenland, Mitplanung der neuen Athener Stadtanlage, Bau der katholischen Dionysius-Kathedrale in Athen als Hofkirche König Ottos I. (1851–1887), maßgebliche Beteiligung an der Unterschutzstellung der Akropolis als Denkmal. 1835 Mitglied der bayerischen Akademie der Wissenschaften. 1836 als Mitglied der bayerischen Eisenbahnkommission Reise nach England und Frankreich. 1839 bis 1851 Bau der Eremitage in St. Petersburg, in diesem Zusammenhang sieben Rußlandreisen. 1843 Entlassung als Direktor der Obersten Baubehörde, 1859 Entlassung als Hofbauintendant, seitdem nur noch private Bauaufträge Ludwigs I.: Ruhmeshalle (1843), Befreiungshalle, Propyläen (1854). 1859 Berater-tätigkeit beim Bau der Londoner National Gallery. Ausgehend vom Empirestil strebte Klenze nach der Erneuerung der Architektur in einem an klassischer griechischer Baukunst und der italienischen Renaissance orientierten Stil. Er erwies sich als kongenialer Übersetzer der monumentalen Architekturphantasien Ludwigs I. in reale Bauwerke. Ludwigs romantisierende Vorstellungen kritisierte er jedoch. Seit etwa 1825 autodidaktische Arbeit als Maler, nachdem er von Carl Wilhelm von Heideck und Carl Rottmann die Ölmaltechnik gelernt hatte. Schuf rund 80 Gemälde, vor allem ideale Landschaften mit Architekturmotiven, die er häufig im Münchner Kunstverein vorstellte.

Klenzes umfangreiche Gemäldesammlung zeitgenössischer Künstler wurde 1841 von König Ludwig I. erworben und bildete den Basisbestand der Münchner Neuen Pinakothek.

**Leo von Klenze**  
**»Villa Farnesina«, Rom, 1830**

Bleistiftzeichnung, Federeinfassung in Schwarz (nachträglich, im Anschluß an die Montierung: die Tusche ist auf den Untersatzkarton verlaufen); 269 x 418 mm. Rechts unten mit dem Bleistift datiert »Villa Farnesiana 14 aprile / 1830«.

Montiert auf graugrünem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »197«, links unten »Leo von Klenze / in München«, unten Mitte »Villa Farnesiana a Roma«, unten rechts »1830 / 14 April«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.197.  
 HAUM, ZL-Nr.96/7360.  
 Provenienz: Geschenk des Künstlers im Tausch, Oktober 1838.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.  
 Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr.32. – Nicht bei Lieb/Hufnagl 1979.

Die Zeichnung fügt sich stilistisch in eine Gruppe weiterer im Frühjahr 1830 in Rom entstandener Studien Klenzes nach der Natur ein. Er befand sich in diesem Jahr erneut in Italien, wohin er zwischen 1803 und 1857 »wohl über zwanzigmahl« reiste (Lieb/Hufnagl 1979, S.37). 1830 war er gemeinsam mit seinem Freund Carl Wilhelm von Heideck unterwegs.



Das Blatt zeigt einen Teil eines Nebengebäudes der im römischen Stadtteil Trastevere gelegenen, ab 1509/11 von Baldassare Peruzzi errichteten Villa Farnesina, die wegen ihrer Ausmalung durch Raffael zu den Hauptsehenswürdigkeiten Roms gehört. Sie ist aber auch an sich eines der bedeutenden Bauwerke der Renaissance in Rom. Es handelt sich um eine Eckansicht des Hauses des Kardinals Farnese, das südlich an den Palast anschloß. Klenze, dessen architektonische Stilentwicklung durch die italienische Renaissance maßgeblich geprägt wurde, legt hier jedoch den Schwerpunkt nicht auf eine sachliche Aufnahme des schlichten Baukörpers, sondern zeigt in einem wie zufällig gewählten Ausschnitt nur einen Teil des Gebäudes mit einem angrenzenden Mauergang, durch den ein Rundbogen hindurchführt. Es muß sich dabei um den heute nicht mehr vorhandenen, seit dem Barock nachweisbaren Verbindungsgang zwischen der Villa Farnesina und dem Farnesehaus handeln (vgl. Frommel 1961, S. 30). Klenze konzentriert sich auf die Einbettung in die umgebende Vegetation der Gärten, die sich bereits einen Teil der Mauern mit dem hier im Zentrum stehenden Bogengang erobert hat. Das sorgfältige Studium von Licht und Schatten mit deutlichen Helligkeitskontrasten verleiht dem zarten, nur mit dem feinen Bleistift angelegten Strichgefüge malerische Wirkung und läßt den Betrachter die sommerliche Stimmung des Ortes nachempfinden.

In engem Zusammenhang zu der vorliegenden Zeichnung steht ein weiteres, nach der Beschriftung am darauffolgenden Tag entstandenes Blatt mit der Darstellung der Farnesischen Gärten, heute in der Münchner Staatlichen Graphischen Sammlung (Inv. 27660, bez. »Horti Farnesi 15 april«; Lieb/Hufnagl 1979, S. 171, Nr. Z 112). Der Zeichner blickt dort aus der Richtung der Villa in den Garten. Klenze studierte also den Ort an mindestens zwei aufeinanderfolgenden Tagen sorgfältig und aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Der zeichnerische Duktus und der Studiencharakter beider Blätter sind gleichartig. Von der verdichteten Struktur schraffierter Flächen und Formen im Zentrum der Darstellung hellt sich die Zeichnung zu den Rändern immer mehr auf, um im Vordergrund in eine zeichnerisch unbearbeitete Zone auszulau-  
fen. Nur als einfache Umrißfigur ist auch eine Person auf der Mauer über dem Torbogen zart angedeutet. Hat man sie jedoch einmal entdeckt, trägt auch sie zum Eindruck einer vorläufigen, unvollendeten Studie bei. Die nachträglich angebrachte, breite Federeinfassung, die auf vergleichbaren Blättern Klenzes sonst nie vorkommt, beeinträchtigt diese offene Wirkung und ist daher keinesfalls als eigenhändig anzusehen. Möglicherweise wurde sie erst in Hausmanns Sammlung hinzugefügt

Aus dem Inventarbuch: »Klenze ist sehr / präzise in seiner Zeichnung, in / seinen Oelgemälden deshalb leicht / etwas kalt, auch in dieser / Zeichnung ist die schöne Führung / des Bleistifts mehr anzuerken / nen als eine Malerische / Wirkung des sehr dazu geeig- / neten Gegenstandes. / Während eines Aufenthaltes / in München im October 1838 erhielt ich bey Gelegenheit eines / umfassenden Tausch Handels / mit Zeichnungen, diese Blei / stift Zeichnung von dem Künst- / ler welcher überall mir viel / Freundlichkeit bewiesen hat...«.

## Christoph Heinrich Knip

Hildesheim vor dem 29.7.1755 – 11.7.1825 Neapel

Erster Zeichenunterricht bei seinem Onkel Johann Friedrich Ziesenis und bei Georg Ziesenis in Hannover. Nach der Ausbildung Umzug nach Hamburg, zwischen 1778 und 1780 Tätigkeit als Porträtzeichner. In Hamburg fand er Zugang zu literarischen und gelehrten Kreisen um Heinrich Klopstock, Matthias Claudius und Johann Heinrich Voß und war mit dem aus Dänemark stammenden Maler Jens Juel bekannt. Knip konnte in Hamburg die Graphiksammlung des bekannten Kunstliebhabers Johann Valentin Meyer studieren und wurde durch Meyer auch mit dessen Freund Daniel Chodowiecki bekannt.

Reisen nach Kassel, wo er mit der Malerfamilie Tischbein befreundet war. Ein Aufenthalt in Berlin verhalf ihm zu einem Mäzen, Fürstbischof Ignacy Krasicki von Ermland. Mit dessen Unterstützung 1781 Studienreise nach Italien. Nach dem plötzlichen Tod Krasickys verdiente Knip seinen Lebensunterhalt mit Landschaftszeichnungen und Veduten, bis 1785 in Rom, anschließend in Neapel. Durch Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, der ab 1783 wieder in Italien war, lernte Knip 1781 Johann Wolfgang von Goethe kennen. Beide unternahmen eine gemeinsame Reise durch Sizilien, die in den Reiseansichten Knieps für Goethe einen künstlerischen Niederschlag fand. Goethe vermittelte nach der Rückkehr in Weimar Aufträge an Knip. Zu Knieps Bekannten in Neapel gehörten ferner Jakob Philipp Hackert, Gottfried Herder und die Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar. Auch Bertel Thorvaldsen soll ihn 1804 besucht haben.

Knip war vor allem Zeichner und widmete sich vorrangig Landschaftsdarstellungen, die er meist mit Bleistift und Feder ausführte. Seine Auftraggeber bestanden hauptsächlich aus Italienreisenden und ausländischen Gästen in Italien. Daneben lieferte Knip auch Vorlagen für Stichwerke lehrhaften Inhaltes, darunter eine wissenschaftliche Abhandlung über Meeresfische und die von Tischbein veröffentlichte Vasensammlung des William Hamilton. Ab 1811 gab Knip mit dem Kupferstecher Ludwig Friedrich Kaiser in Wien die »Grundlinien der Landschaftszeichnung« heraus. 1823 erschienen die »Elementi di Paesaggio ricavati dalle opere di Cristoforo Knip« in Neapel. 1822 wurde Knip der Professorentitel der Kunstakademie Neapel verliehen.

## Christoph Heinrich Knip

### Landschaft mit großem Baum und Leierspielerin

Feder in Schwarz, über Bleistiftvorzeichnung, Federeinfassung in Schwarz; 448 x 365 mm.

Montiert auf braunem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »4«, links unten »Christoph Knip aus Hildesheim / in Neapel«, unten Mitte »Studie nach der Natur«, außerhalb der Einfassung: rechts oben mit Bleistift »4«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 4.  
HAUM, ZL-Nr. 96/7316.

Provenienz: Ankauf, aus dem Nachlaß des Künstlers.





96/7316

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 35; Striehl 1998, S. 12 u. Anm. 100, S. 376, Kat. Nr. 568.

Die in feinsten Umrißlinien angelegte Bleistiftzeichnung, die nur teilweise durch die Überarbeitung mit spitzer Feder vollendet wurde, zeigt eine monumentale Eiche vor einer sanf-

ten italienischen Hügellandschaft. Am Horizont ist eine Gebirgskette zu erkennen. Der ins Zentrum der Darstellung gerückte Baum ist ganz aus der Nähe aufgenommen, seine Krone sprengt das Blattformat und ist daher nur angeschnitten zu sehen. Am Fuß seines Stammes sitzt eine Leierspielerin in antikisierendem Gewand.

Das Blatt steht in engstem Zusammenhang mit einer Darstellung Knieps in dessen Zeichenschule *Elementi di Paesag-*



gio, die 1811 in Wien in 12 Radierungen von Ludwig Friedrich Kaiser erschien. Ein Teil der Vorzeichnungen befindet sich im Landesmuseum Hannover, eine vollständige Serie der radierten Blätter, die heute sehr selten sind, wird im Roemer-Museum Hildesheim aufbewahrt; 1823 erschien in Neapel eine veränderte lithographierte Ausgabe (siehe Striehl 1998, S. 213–215 u. S. 354, Kat. 389–401).

Die vorliegende Zeichnung bezieht sich auf die letzte der 12 Radierungen mit dem Titel *La quercia* (die Eiche). Die Tafeln sind im Unterschied zum Braunschweiger Blatt allerdings als Querformate gestaltet, und auch in Einzelheiten weicht die vorliegende Zeichnung von der Radierung ab. Im *Paesaggio*-Blatt ist der untere Teil der Blattkrone verändert und der Stamm gestaucht und so die Komposition dem verringerten Höhenmaß angepaßt. Ebenso sind Details wie die Gewächse links im Vordergrund oder der Durchblick in die Ferne subtil verändert. Auffällig ist vor allem die Position des in der Zeichnung zart ausgeführten Baumes im Mittelgrund links, der von den ausragenden Ästen des Vordergrund-Baumes gleichsam gerahmt ist. Dies wird durch ein akkurates Freistellen dieses Motivs in der Radierung überdeutlich und wie in einem Lehrbuch herauspräpariert. Insgesamt kann man daher davon ausgehen, daß die Braunschweiger Zeichnung den Ausgangspunkt für die Vorzeichnung zur Radierung bildete und kurz vor 1811 entstand.

Die Zeichenschule richtete sich an Dilettanten (Striehl 1998, S. 213f.), die von Kniep und seinen Kollegen in Italien selbst betreut wurden, unter ihnen Johann Wolfgang von Goethe. Knieps Zeichnungen eigneten sich als reine Umrißzeichnungen ideal sowohl zur Reproduktion als auch zur sorgfältigen Nachahmung durch Schüler. Die erste Tafel beginnt mit einzelnen Pflanzenteilen, die in der Art eines Musterbogens aufgereiht sind. Von Tafel zu Tafel steigert sich der Schwierigkeitsgrad mit immer komplexeren Kompositionen, die schließlich in der letzten Tafel in einer vollständigen Ideal-landschaft mit großer Eiche gipfeln, für die die Zeichnung der Sammlung Hausmann die Vorlage abgab.

Die Zeichnung zeigt sowohl hinsichtlich des Baummotivs als auch der antikisierend-idyllischen Landschaftsauffassung mit der darin eingebetteten Leierspielerin deutlich die Abhängigkeit Knieps von Jakob Philipp Hackert. Tatsächlich bezog sich der Künstler mit seinem Vorlagenwerk auf ein 1790 von Hackert herausgebrachtes ähnliches Werk, wobei dieser den Schwerpunkt jedoch auf vollständige Landschaftskompositionen legte, die nach der Natur aufgenommen sind (Striehl 1998, S. 214). Kniep abstrahiert demgegenüber und zeigt, wie sich ein Bild aus der Verdichtung einzelner Bausteine komponieren läßt.

Hausmann berichtet im Inventarbuch, daß er den gesamten an die Familie Knieps in Hildesheim zurückgesandten Teil des Nachlasses des Künstlers erworben habe, davon jedoch nur dieses, seiner Ansicht nach besonders charakteristische Blatt in seine Sammlung aufgenommen habe. Da Hausmann von anderen Künstlern teilweise drei bis vier Arbeiten in seine Sammlung einfügte, ist zu vermuten, daß Knieps Zeichnungen nicht zu seinen besonderen Vorlieben gehörten.

Aus dem Inventarbuch: »Ein Theil seines / reichen Nachlasses an Landschaftlichen Studien / und Zeichnungen kam an seine / Familie nach Hildesheim zurück, / von der ich denselben kaufte / und diese Zeichnung für gegen- / wärtige Sammlung auswählte, / da sie das ehrenwerte Streben Knieps, die Landschaftliche Na- / tur in allen ihren Einzelhei- / ten zu studieren, und seine gros- / se Fertigkeit im FederZeichnen / beurkundet.«.

### Joseph Anton Koch

Obergiebeln/Elbingenalp im Lechtal (Tirol) 27.7.1768 – 12.1.1839 Rom

Studium an der Hohen Karlsschule in Stuttgart ab 1785. Kochs Talent war bereits zuvor durch den Augsburger Weihbischof Johann August Ungelter gefördert worden, der ihn zunächst nach Augsburg holte und ihm anschließend durch ein Stipendium den Akademiebesuch ermöglichte. In Stuttgart erhielt er Unterricht bei dem Landschaftsmaler Adolf Friedrich Harper und dem Historienmaler Philipp Friedrich Hetsch.

1791 Flucht aus der Karlsschule, deren strengen Akademismus Koch nicht ertrug. Stattdessen wandte er sich dem Naturstudium zu. Er ging nach Straßburg, anschließend nach Basel, Bern, Neuchâtel, Biel. In der Schweiz entdeckte er die Alpen als Bildmotiv. Weiterreise 1794 nach Italien, zunächst nach Neapel, seit 1795 in Rom ansässig. Einfluß des Asmus Jacob Carstens, durch seine Anregung Beschäftigung mit antiker Mythologie und den Themen der Renaissance. Es entstanden unter anderem Illustrationen zu Dante und Shakespeare. Gottlieb Schick unterwies ihn in der Ölmalerei.

Koch teilte seine künstlerischen Interessen unter anderem mit Bertel Thorvaldsen und Johann Christian Reinhart, mit denen er zeitweilig Wohn- und Arbeitsgemeinschaften bildete. 1796 bis 1798 Teilnahme an der von Reinhart geführten Privatakademie für deutsche Künstler.

Vorrangig widmete Koch sich der Landschaftsdarstellung. Ausgehend von idyllischen Ansichten in der Tradition Konrad Gessners und Jacob Philipp Hackerts entwickelte er unter dem Eindruck Nicolas Poussins und durch die Anregungen des befreundeten Johann Christian Reinhart jedoch bald die mit seinem Namen verbundene *Heroische Landschaft*, in der das Erhabene der kosmologisch aufgefaßten Natur offenbar werden sollte.

1812 verließ der Künstler Rom aus Protest gegen die napoleonische Besatzung und lebte bis 1815 in Wien, wo er enge Verbindung zu den sogenannten *Nazarenern* knüpfte. Mit einigen Mitgliedern dieser Künstlergemeinschaft arbeitete er nach seiner Rückkehr nach Rom an der Ausmalung des Casino Massimo zusammen. Dort schuf er die Fresken im sogenannten Dante-Zimmer (1825–1828).

In seinen reifen Jahren war Koch Mittelpunkt einer großen Gemeinde nordeuropäischer Künstler und väterliches Vorbild vieler später selbst bedeutender Maler, darunter Carl Philipp Fohr, Ernst Fries, Franz Horny, Carl Rottmann, Friedrich Preller und Ludwig Richter. 1829 gehörte er zu den Mitbegründern des römischen Kunstvereins.



Joseph Anton Koch  
Der Raub der Deianeira

Feder in Braun, braun und grau laviert, über Bleistiftvorzeichnung, doppelte Einfassung mit der Feder in Braun (Korrektur einer ursprünglich größer angelegten Bleistift-Einfassung); 328 x 247 mm. Links unten unterhalb der Einfassung monogrammiert »I. K.«.

Montiert auf hellbraunem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Schwarz und aufgeleimte Borte aus geprägtem Goldpapier (Lotus-Akanthus-Fries), in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »7.«, unten mit Feder in Braun »Joseph Koch / in Rom / Der Raub der Dejanira / 1833.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.7.

HAUM, ZL-Nr. 96/7204.

Provenienz: Ankauf Hausmanns vom Künstler, über Christian Riepenhausen vermittelt.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 36; Lutterotti 1985, S. 327, Nr. Z 1045 (gibt irrtümlich an, das Blatt sei signiert und 1833 datiert, diese Angaben tatsächlich aber nur auf dem Montagekarton); Ausst.-Kat. Stuttgart 1999, S. 247, sub Kat. 116, Anm. 9. – Nicht bei Lutterotti 1940.

In einer bewegten südlichen Landschaftskulisse zeigt Koch eine Szene aus dem Leben des antiken Helden Herakles nach der Erzählung des Ovid (*Metamorphosen* IX, 9ff.). Nachdem Herakles sich mit Deianeira vermählt hatte, führte er sie aus der Unterwelt mit sich nach Hause. An einem Fluß bat er den Kentauren Nessos, seine Frau hinüber zu tragen. Als dieser sich, am anderen Ufer angelangt, an ihr vergreifen wollte, tötete Herakles ihn mit einem Pfeil.

Links ist am jenseitigen Flußufer der Pferdemench mit Deianeira auf seinem Rücken zu sehen. Er hält die Taille der Frau fest umschlungen, sie wendet sich, mit erhobenen Armen um Hilfe flehend, zu ihrem Gemahl zurück, der vorn rechts am diesseitigen Ufer mit gespanntem Bogen das Geschehen verfolgt. Ein Putto fliegt mit weisendem Gestus auf das als klassische Raptusgruppe gestaltete Paar zu und blickt sich nach Herakles um, als wolle er dessen Aufmerksamkeit auf das Geschehen lenken. Mit seiner Fackel beleuchtet er Herakles' Ziel, um sicherzustellen, daß dieser mit seinem Bogenschuß nicht Deianeira, sondern den Kentauren trifft. Hinter dem Stamm des großen Baumes im Mittelgrund kommt der bocksfüßige Pan hervor.

Die Zeichnung entstand im Zusammenhang mit der Ausmalung des sogenannten *Römischen Hauses* in Leipzig (dazu allgemein Vogel 1903, Lutterotti 1940, S. 128f., 193f.). Der Besitzer des Hauses, der Verleger Dr. Hermann Härtel, war von 1829 bis 1831 in Rom und hatte, angeregt durch die Fresken der Casa Bartholdi und des Casino Massimo, die Idee, drei Gartenzimmer seines Hauses mit mythologischen Wandbildern ausstatten zu lassen. Den mittleren Raum sollte Bonaventura Genelli gestalten, den linken Friedrich Preller und für den rechten war Koch mit Entwürfen beauftragt, die Preller ausführen sollte, da Koch Rom nicht verlassen wollte. Bis auf die *Odyssee-Landschaften* Prellers (vgl. Hausmann Nr. 29, 30) gelangten die Fresken jedoch nicht zur Ausführung.



96/7204

Koch erhielt seinen Auftrag am 7. Oktober 1832 und lieferte am 5. Juli 1833 sieben kleine farbige Aquarell-Kompositionen zum Preis von 50 Louisdor ab (siehe dazu Lutterotti 1940, S. 128f., ebd. S. 193f. Abdruck dreier Briefe Kochs an Härtel; Lutterotti 1985, S. 127f.; Best.-Kat. München 2003a, S. 285f.; vgl. auch die beiden folgenden Aquarelle Kochs in der Sammlung Hausmann, Nr. 57, 58 = ZL-Nr. 96/7216, 96/7217 sowie zwei Aquarelle Prellers ebd., Nr. 29, 30). Koch äußerte sich sehr erfreut über den Auftrag Härtels, der den in Rom unter seiner Vorherrschaft geprägten Geist der *Deutschrömer* nach Deutschland vermittelt habe: »Das ist was anderes als alle Kunstanstalten, Akademien, Kunstvereine und dergleichen modernen Vorwärtsschritte« (Lutterotti 1985, S. 127). Lutterotti identifizierte die an Härtel gelieferten farbigen Entwürfe mit sieben goldgehöhten, bildmäßig ausgeführten Aquarellen, die sich ehemals im Besitz von Dr. Friedrich Schöne in Berlin befanden (Lutterotti 1940, Kat. Nr. Z. 121–127) und heute verschollen sind (Ausst.-Kat. Stuttgart 1989, S. 20). Zu dieser Serie gehörte auch eine mit der vorliegenden Zeichnung bis auf die Ausführung als Aquarell nahezu identische Komposition, die sogar im Detail nur geringfügige zeichnerische Abweichungen aufweist (Lutterotti 1940, Kat. Nr. Z 126). Das vorliegende Blatt der Sammlung Hausmann steht also ebenfalls im Zusammenhang mit dem Wandmalerei-Projekt für Härtel, und es muß bereits in der Entwurfsphase entstanden sein. Eine spätere Nachzeichnung ist ausgeschlossen, da der Sammler die Arbeit schon 1833 erwarb. Reuezüge der Federzeichnung gegenüber der



Bleistiftvorzeichnung weisen die Arbeit an sich bereits als Entwurf aus.

Es existieren zu dieser Serie zahlreiche, teilweise leicht veränderte Repliken (vgl. dazu Lutterotti 1985, S. 331, sub Nr. Z 295), zu ihnen gehören auch die beiden im folgenden katalogisierten Aquarelle der Sammlung Hausmann (Nr. 57, 58).

Aus dem Inventarbuch: »... durch Chr. Riepenhausen für / mich bey dem Künstler im Jahr / 1833 bestellt, und rührt daher / aus seinen alten Tagen her, wo- / von sie bey vortrefflicher Compo= sition doch in einer etwas unsi= / cheren kleinlicheren Ausführung / die Spuren trägt.«.

Joseph Anton Koch

Dante wird von Vergil vor den wilden Tieren gerettet

Farbtafel 1

Feder in Braun, über Bleistiftvorzeichnung, Einfassung mit der Feder in Braun; 304 x 374 mm. Rechts unten mit Bleistift signiert »Jos. Koch in Rom«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »8.«, links unten »Jos Koch in Rom dis / aus Tirol« unten Mitte »Dante begegnet dem Virgil Original Skizze zur Radirung des Künstlers«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 8.

HAUM, ZL-Nr. 96/7318.

Provenienz: Geschenk von Domenico Quaglio d. J., 1834.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962

Literatur: Lutterotti 1940, S. 32, 34, 243, Nr. 133, S. 248 sub Nr. 190, Abb. 141; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 37; Lutterotti 1985, S. 327, Nr. 133, S. 342, sub Nr. 393.

In Dantes *Divina Commedia* schildert der Dichter seine Wanderung durch die drei Reiche des Jenseits von der Hölle zum Heil des Läuterungsberges und schließlich in das himmlische Paradies. Er hatte sich in einem finsternen Wald verirrt – ein dichterisches Gleichnis für die Verstrickungen und Sündenfälle des Menschen im irdischen Leben. In der Ferne, am Ende eines Tales erblickt er jedoch einen von der Morgensonne erleuchteten rettenden Hügel – die von Gottes Gnade erleuchtete Tugendhaftigkeit. Der Weg dorthin wird ihm allerdings durch die menschlichen Laster in Gestalt dreier wilder Tiere versperrt: Der Panther steht für Wollust, der Löwe für Hochmut, die Wölfin für Habgier. Da tritt die menschliche Vernunft in Gestalt des antiken Dichters Vergil zu Dante und erläutert ihm, daß er zu seiner Rettung die drei Jenseitsreiche durchschreiten muß. Vergil führt ihn durch die neun Höllenkreise (Erstes Reich) auf den Berg der Läuterung (Zweites Reich). Schließlich gelangt er mit Hilfe seiner Freundin Beatrice in das Paradies (Drittes Reich), das Vergil als Sterblicher nicht betreten darf.

Titelblattartig faßt die Zeichnung der Sammlung Hausmann das Geschehen bis zur Begegnung von Dante und Vergil zusammen. Dante erscheint dabei nach dem erzählerischen Simultanprinzip dreimal. Ganz links ist er im Wald schlafend zu sehen, im poetischen Traum versunken und erschöpft von



96/7318

seiner Irrwanderung. Direkt daneben ist er bereits erwacht und blickt hinaus auf eine ferne Landschaft mit aufgehender Sonne, das Paradies. Im Zentrum der Darstellung steht er, bereits vom Panther am Gewand gepackt, dem jugendlichen Vergil gegenüber. Mit seinem Handgestus weist er auf das ferne Paradies, das er erreichen will.

In seiner umfassenden Bezugnahme auf die gesamte *Divina Commedia* ist das Blatt beispielhaft für Kochs Sicht auf Dantes Gedicht als eine in sich geschlossene Einheit, ein symbolisches Abbild des mittelalterlichen christlichen Weltbildes (vgl. Hartmann 1969, S. 163).

Lutterotti fand für Kochs Beschäftigung mit Dantes Dichtung, für die das Blatt der Sammlung Hausmann ein bedeutendes Beispiel ist, eine treffende Formulierung: »Der Stern Dantes stand über Kochs ganzem Leben.« (Lutterotti 1940, S. 30; vgl. zu diesem Aspekt weitergehend auch Hartmann 1969, S. 161f.). Die vorliegende Zeichnung diente als Vorarbeit für eine eigenhändige Radierung Kochs von 1808 (Andresen I, S. 30, Nr. 21), die im Rahmen einer vollständigen Illustrationsserie zu Dantes *Göttlicher Komödie* erscheinen sollte. Koch plante zu jedem der 33 Gesänge eine Darstellung und hinterließ rund 210 Studien und Vorzeichnungen zu diesem Projekt, mit dessen konkreter Ausführung er 1807 begann (die wichtigsten Zeichnungs-Konvolute in Karlsruhe, Dresden, Innsbruck, Wien, vgl. ausführlich dazu Lutterotti 1940, S. 33. Zeichnungen teilweise veröffentlicht in: *Iconografia Dantesca del pittore Giuseppe Antonio Koch*, 46 Bildtafeln, erläutert von Giovanni Ghirardini, hrsg. v. Emilio Valle, Valdarno 1904; vgl. Ausst.-Kat. Rom 1981, S. 150). Tatsächlich wurden jedoch 1808/09 nur von fünf Platten Probeabzüge bei Franz Xaver Dall'Armi gedruckt (Andresen I, S. 30, Nr. 21–25). Nachdem aus München von eifersüchtigen Künstlern schlechte Kritiken zu Kochs Darstellungen aufkamen, gab Dall'Armi das Projekt auf (vgl. Ausst.-Kat. London 1994, S. 153f., Nr. 101; Lutterotti 1985, S. 404). Später fanden Kochs Dante-Illustrationen jedoch großen Beifall und verdrängten die zuvor bewunderten, von Koch selbst jedoch kritisierten Darstellungen John Flaxmans (1787–1794).



Die ausgeführte Radierung wird durch die Zeichnung der Sammlung Hausmann bis hin zu vielen kleinsten Details schon genau vorbereitet, so daß man diese als direkte Vorzeichnung zum Druck werten darf. Die auffälligsten Unterschiede der Zeichnung gegenüber der graphischen Umsetzung betreffen die deutlichere Abgrenzung des lichten, von der Sonne beschienenen Areals im Hintergrund und die genauere Durchgestaltung der Baumkulisse links als Schattenzone. Es handelt sich dabei also nur um Konkretisierungen und Präzisierungen der in der vorliegenden Zeichnung bereits vollständig angelegten Komposition. Eine erste Skizze von ca. 1802 befindet sich in der Karlsruher Sammlung von Bieberstein (Volkmann 1906, S. 35; Lutterotti 1940, Nr. Z 393; weitere Zeichnungen zum gleichen Bildgegenstand siehe ebd. S. 248, sub Nr. Z 190 bzw. Lutterotti 1985, S. 342, sub Nr. Z 393); eine weitere, nach der Karlsruher Skizze entstandene reine Umrißzeichnung wird in Dessau bewahrt (Staatliche Galerie, Inv. Z II 966M; Ausst.-Kat. Stuttgart 1989, S. 48f. u. S. 55, Abb. 27). Beide Blätter bilden die Grundlage für das vollständig durchgearbeitete Blatt der Sammlung Hausmann. Die Darstellung Kochs geht auf das Titelbild der Dante-Ausgabe von Piero de Zuanne von 1497 zurück, die verschiedenen Künstlern als Vorbild diente (vgl. einen Entwurf von Johann Anton Ramboux in dieser Auffassung, in: Riemann-Reyher 2000, S. 94 u. Abb. 87).

Koch selbst weist 1807 auf den bewußt an alter Kunst orientierten Charakter seiner Entwürfe hin: »In meiner Arbeit der Dante'schen Zeichnungen habe ich fortgefahren und die Hölle beinahe fertig, und zwar in 25 Blättern mit etwas Licht und Schatten nach Weise der Holzschnitte des Albrecht Dürer. ... Ich suchte diese Arbeit weit mehr dem Sinn der Kunst der alten Malerei anzupassen, ungefähr im Sinne des Campo Santo in Pisa. ... denn ich finde, daß die Dante'sche Poesie mit der Kunst des Mittelalters in genauester Verbindung steht.« (an Karl Friedrich von Uexküll, 21. März 1807, zit. nach Schneider 1938, S. 202; vgl. Riemann-Reyher 2000, S. 88). Es wurde zu Recht betont (Hartmann, 1969, S. 164), daß gerade die Dante-Illustrationen Kochs in ihrer Bezugnahme auf die Kunst des Mittelalters und der Renaissance seine geistige Verankerung in der deutschen Frühromantik deutlich erkennen lassen.

Koch äußerte den Plan zu einer Serie von Illustrationen nach Dantes *Göttlicher Kommödie* erstmals 1802 in einem Brief an den Verleger Frauenholz, in dem er mitteilte, daß er bereits über dreißig »Umrißzeichnungen« dazu fertiggestellt habe (Lutterotti 1940, S. 31; Ausst.-Kat. London 1994, S. 153f., Nr. 101). Schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts beschäftigte sich der Künstler, angeregt durch Fernow, Schlegel und Carstens, mit Dantes *Divina Commedia* (Hartmann 1969, S. 136f.; Ausst.-Kat. Rom 1981, S. 149). August Wilhelm Schlegel hatte den Text ab 1791 in deutsche Verse übersetzt und ihn in seinen Berliner Vorlesungen 1801 bis 1804 behandelt. An Goethe schrieb er 1805 über Koch: »Dieser Mann besitzt originellen Geist, er hat viel über seine Kunst gedacht und drückt sich beredt und witzig darüber aus. Er hat einen großen Enthusiasmus für den Dante, ein günstiges Zeichen

für Tiefe des Sinnes« (zit. nach Ausst.-Kat. Heidelberg 1995, S. 96). 1809 zeigte sich Wilhelm von Humboldt ebenso beeindruckt über die intensive Auseinandersetzung Kochs mit dem Werk Dantes, es seien nur »wenige ... so in seine Poesie eingedrungen« (zit. nach Ausst.-Kat. Stuttgart 1989, S. 12). Auch Koch selbst äußerte sich 1805 brieflich: »Es giebt keine Sache, mit der ich mehr sympathisierte als mit diesem sublimen Dichter, dessen Sprache die Sprache des Donners ist« (an Georg Friedrich von Fischer, 3. Mai 1805, zit. nach Jaffé 1905, S. 84; vgl. auch Lutterotti 1940, S. 31 und Riemann-Reyher 2000, S. 85).

Auch nach dem Scheitern des Illustrations-Projektes widmete sich Koch dem Thema erneut. Nachdem Peter Cornelius, der ursprünglich den Auftrag zur Ausmalung des Dantezimmers im Casino Massimo erhalten hatte, 1818 nach München berufen worden war, bot Marchese Massimo Koch an, die Arbeiten zu übernehmen, der jedoch zunächst ablehnte und die Aufgabe Philipp Veit überließ. Dieser vollendete 1824 das Deckenfresko, hatte dann jedoch an der Ausmalung der vier Seitenwände kein Interesse mehr und gab die Arbeiten an Koch zurück, der die Wandbilder 1828 fertigstellte (Lutterotti 1940, S. 110). Für das Fresko an der Eingangswand mit dem Thema *Dante und Vergil mit den wilden Tieren vor dem Eintritt in das Höllenreich* griff er auf die Figuren aus der Radierung von 1808 zurück, für die unter anderem die Zeichnung der Sammlung Hausmann die Grundlage bildete (vgl. in diesem Sinn auch Hartmann 1969, S. 162). Spiegelbildlich und in der Haltung nur leicht variiert fügte er sie in eine wegen der Raumdisposition über der Tür veränderte Landschaftskomposition ein. Eine ehemals in Dresden befindliche Zeichnung Kochs, die ca. 1820/22 datiert wurde und die Komposition der Sammlung Hausmann in laviertem und weiß gehöhter Form wiederholt (Kriegsverlust, ehem. Dresden, Kupferstichkabinett; Lutterotti 1940, Nr. Z 190), steht möglicherweise mit ersten Überlegungen Kochs in Verbindung, seinen Entwurf in ein gemaltes Wandbild umzusetzen. Bereits 1823 äußerte Koch den Gedanken, doch noch die Vollendung des Dantezimmers im Casino Massimo zu übernehmen, nachdem abzusehen war, daß Veit seine Arbeit daran nicht fortführen würde. Immerhin hatte Koch schon zu Beginn des zweiten Jahrzehnts das Aufleben der Freskotechnik in der Casa Bartholdy interessiert beobachtet und sich 1819 in Assisi für die Wandbilder »aus der Zeit des Dante« begeistert (Lutterotti 1940, S. 110f. u. Anm. 330).

Bernhard Hausmann konnte aus eigener Anschauung seiner Studienreise nach Italien 1806 berichten, wie Koch aus Dantes Werk, das er in einer Folioausgabe häufig bei sich trug, jüngeren Künstlern vorlas (biographische Vorbemerkungen vor Hausmann Nr. 7; vgl. Lutterotti 1940, S. 30). Die vorliegende Zeichnung nimmt daher in seiner Sammlung einen besonderen Stellenwert ein.

Aus dem Inventarbuch: »...ist aus seiner besten Zeit, und / für des Künstlers Streben / höchst charakteristisch. So / pflegte er zu Compunieren und / höchst rasch und fertig mit der / Feder zu zeichnen, in der Zeit wie wir mit ihm in / Rom lebten. 1805/06«.



Joseph Anton Koch  
Der Raub der Deianeira

Feder und Pinsel in Braun, farbig aquarelliert, über Bleistiftzeichnung, breite Einfassung mit der Feder in Braun; 286x214 mm.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »57.«, links unten »J. Koch fec / in Rom«, rechts unten »1835«, unten Mitte »Raub der Dejanira«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 57.

HAUM, ZL-Nr. 96/7216.

Provenienz: Ankauf, aus der Ausstellung des Kunstvereins Hannover, 1836.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1836; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962; Braunschweig 1999/2000. Literatur: Lutterotti 1940, S. 243f., Nr. 134; Zimmermann 1931, S. 138, Abb. S. 142; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 38; Lutterotti 1985, S. 327, Nr. Z 134 und S. 331, sub Nr. Z 295; Ausst.-Kat. Stuttgart 1999, S. 246f., Anm. 9 (sub Nr. 116); Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 18 (m. Abb.). – Nicht in Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1836.

Joseph Anton Koch  
Diana und Aktäon

Farbtafel 4

Feder und Pinsel in Braun, farbig aquarelliert, über Bleistiftzeichnung. Alt auf Karton doubliert; 286x220 mm.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »58.«, links unten »J. Koch fec: / in Rom«, rechts unten »1835«, unten Mitte »Actaeon«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 58.

HAUM, ZL-Nr. 96/7217.

Provenienz: Ankauf, aus der Ausstellung des Kunstvereins Hannover, 1836.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1836; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962; Braunschweig 1999/2000. Literatur: Lutterotti 1940, S. 244, Nr. 135; Bürkel 1941, S. 62 (Abb.); Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 39; Lutterotti 1985, S. 327, Nr. Z 135 und S. 324, sub Nr. Z 131; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 19. – Nicht in Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1836; nicht in Best.-Kat. München 2003a, S. 286.

Drei Jahre nachdem Hausmann den gezeichneten Entwurf für eines der Wandgemälde im *Römischen Haus* von Joseph Anton Koch erworben hatte (siehe Hausmann Nr. 7 = ZL-Nr. 96/7204), kaufte er aus der Hannoveraner Kunstvereins-Ausstellung die beiden vorliegenden Aquarelle. Sie stehen ebenfalls, jedoch nur indirekt und als Repliken, mit diesen Wandbildern in Zusammenhang, indem sie die dort verwendeten Kompositionen mit leichten Abwandlungen einzelner Motive und Details wieder aufgreifen. Dies zeigt der Vergleich mit den entsprechenden Aquarellentwürfen, die Koch für Hermann Härtel, den Auftraggeber der Wandbilder, schuf (ehem. Privatbesitz Friedrich Schöne, Berlin, verschollen; Lutterotti 1940, Z 123, Z 126). Beide Aquarelle wurden erst drei Jahre nach der Fertigstellung der Härtelschen Entwürfe im Kunstverein Hannover gezeigt, was zu der Vermutung Anlaß



96/7217

gibt, daß sie erst nach dem Abbruch des Härtelschen Wandbildprojektes entstanden. Daß es sich dabei um »Aquarell-Repliken für Härtel, um 1835« handelte (Ausst.-Kat. Stuttgart 1999, S. 247, Anm. 9), ist unwahrscheinlich, da Härtel das Projekt zu diesem Zeitpunkt nicht mehr verfolgte. Koch schuf hingegen häufig Wiederholungen seiner Kompositionen, wenn sich – wie hier im Rahmen einer Kunstvereins-Ausstellung – Gelegenheit zum Verkauf an weitere Interessenten bot.

Eine der Aquarell-Repliken der Sammlung Hausmann gibt das Motiv des *Raub der Deianeira* in einer gegenüber dem Aquarell für Härtel (ehem. Besitz Schöne) und der ebenfalls in Hausmanns Sammlung bewahrten Federzeichnung (Hausmann Nr. 7) kompositorisch leicht veränderten Fassung wieder: Die maßgeblichste Änderung betrifft die Raptusgruppe. Deianeiras Sitz auf dem Kentaurenrücken ist nun so gewendet, daß sie mit einer Hand Nessos' Gesicht von sich wegdrückt, und so ihre Abwehr deutlicher zum Ausdruck kommt. Neben weiteren zahlreichen Detailveränderungen wird unter anderem der aus dem Bildgrund hervortretende Pan nun von einer Ziegenherde begleitet.

Eine Federskizze im Privatbesitz (Ausst.-Kat. Stuttgart 1999, Nr. 116) steht zwischen dem Aquarellentwurf für Härtel bzw. der lavierten Federzeichnung Hausmann Nr. 7 und der vorliegenden Aquarell-Version in der Sammlung Hausmann: Gegenüber dem Entwurf für Härtel entspricht die Haltung der Deianeira auf dem Kentaurenrücken hier bereits der Ausführung in Hausmanns Blatt (zu den weiteren Varianten und Repliken vgl. Lutterotti 1985, S. 331, sub Nr. 295 und Ausst.-Kat. Stuttgart 1999, S. 247, Anm. 8).





96/7216

Die zweite, als Pendant anzusehende Aquarell-Replik zeigt die ebenfalls bei Ovid geschilderte Begegnung von *Diana und Aktäon* (Metamorphosen III, 138ff.). In waldiger Landschaft mit Wasserfall und Felsgrotte sind im Vordergrund Diana und

ihre Nymphen beim Bad zu sehen. Die Göttin selbst steht rechts auf einem Felsvorsprung, bedeckt ihren Körper mit einem Tuch und weist auf den Jäger Aktäon links im Mittelgrund, den sie zur Strafe für sein Eindringen in ihren geheim-



men Aufenthaltsort in einen Hirsch verwandelt. Koch zeigt ihn, wie er bereits teilweise den Körper des Tieres angenommen hat und daher von seinen Jagdhunden zerfleischt wird. Ein Amorknabe beobachtet das Geschehen aus einer Baumkrone heraus.

Hausmanns Aquarell ist nahezu identisch mit dem Gemälde Kochs in der Münchner Neuen Pinakothek (Inv. 8919; Lutterotti 1940, Nr. 80; Best.-Kat. München 2003a, S. 284–287), das 1833 vollendet war und seinerseits als abgewandelte Version eines der Härtelschen Wandbildentwürfe (Lutterotti 1940, Nr. Z 126) gilt. Gegenüber diesem wurden sowohl im Münchner Gemälde als auch im Blatt Hausmanns zur Figurengruppe der Badenden vorn links zwei weitere Frauen hinzugefügt, dagegen fehlt eine Nymphe, die sich im ursprünglichen Entwurf in der Grotte hinter Diana verbarg. Die Felsengruppe wurde so verändert, daß sich ein Wasserfall einfügen ließ, der im Wandbildentwurf fehlt. Gerade das Motiv des Wasserfalls verbindet das Münchner Gemälde und das Aquarell Hausmanns mit einem schon im November 1832 vollendeten Gemälde aus dem Nachlaß des Künstlers, das seinerseits nach Lutterotti auf einer verlorenen Fassung von 1797 beruht (Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Inv.-Nr. 5641; Ausst.-Kat. Stuttgart 1989, S. 325, Nr. 158; vgl. Lutterotti 1940, Nr. G 81, S. 223). Es zeigt das Thema in einer im Querformat angelegten Landschaft, jedoch mit sehr ähnlichen und teilweise identischen Figurengruppen (zu den weiteren Varianten und Repliken vgl. Lutterotti 1985, S. 324, sub Nr. 131).

Hausmanns Aquarelle sind also Bestandteil einer größeren Werkgruppe, die beispielhaft zeigt, wie Koch seine einmal gefundenen Kompositionen variierte und leicht verändert wiederholte, wobei die Chronologie des Entstehungsprozesses und damit die zeitliche Stellung der Einzelwerke zueinander oft nicht mehr mit eindeutiger Gewißheit aufgeschlüsselt werden kann.

Aus dem Inventarbuch: »...von mir theils aus Pietät, / teils der Seltenheit wegen, / so erworben. – / Sturm und reges Leben herrscht in / diesem wie immer geistvollen / Bildchen.«.

### Johann Friedrich Carl Kreul

Ansbach 2. 8. 1804 – 12. 3. 1867 Nürnberg

Kreul erhielt zunächst eine Ausbildung an der Nürnberger Kunstschule. Später Studium der Werke der Dresdener Galerie, ab 1826 Besuch der Münchner Akademie. Spezialisierung auf die Genremalerei, wobei Kreul sich auf Szenen aus der einfachen Bevölkerung, Bettler, Musikanten und ähnliches konzentrierte. Bereits 1830 erzielte er mit seinem Gemälde *Der Dorfhirt als Arzt* einen ersten größeren künstlerischen Erfolg. Daneben malte er zahlreiche Porträts und einige Architekturdarstellungen, vor allem in seiner fränkischen Umgebung. Bei Zeitgenossen genoß Kreul hohes Ansehen. Seine Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen erzielten beachtliche Preise und wurden teilweise nachgestochen. 1840 gründete er eine Ölfarbenfabrik in Nürnberg, die 1842 nach Forchheim verlegt wurde.

### Johann Friedrich Carl Kreul

#### Alter Musikant und bettelndes Mädchen, 1838

Bleistiftzeichnung, farbig aquarelliert, auf festem, hellem Karton; 251 x 192 mm, rechts unten mit dem Bleistift signiert und datiert »C. Kreul 1838 / Nürnberg«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »187.«, links unten »C. Kreul«, rechts unten »Nürnberg 1838«, hinter dem Blatt »Geschenk des Künstlers«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 187.

HAUM, ZL-Nr. 96/7175.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 26. 4. 1838.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Ein alter Geiger in zerlumpter Kleidung sitzt vor einem Bretterzaun und spielt auf seinem Instrument. Ein Mädchen in ebenso zerschlissenem Kleid steht neben ihm, blickt den Betrachter an und streckt die Hand nach einer Spende aus. Die Darstellung ist als isolierte Figurenszene frei auf dem Papier angelegt, sie gehört zu den für Kreul typischen Bildgegenständen: Nagler, der Kreul überschwänglich lobt (Lexicon, Bd. 7, 1839, S. 173), kennt unter anderem eine Darstellung eines *Alten blinden Geigers mit einem kleinen Mädchen vor der Thüre eines ärmlichen Hauses sitzend* von 1832 (vgl. Boetticher I, 2, S. 801, Nr. 9).

Aus dem Inventarbuch: »...mit großem / Fleiße ausgeführt, hat aber durch / das farbige Eintuschen einen / etwas modernen Anstrich bekommen«.



96/7175





96/7191

**Johann Friedrich Carl Kreul**  
**Herumziehende Musikanten, 1840**

Bleistift, partiell mit Feder in Schwarz überarbeitet, Federeinfassung in Schwarz, auf bräunlichem Karton; 254 x 211 mm. Rechts unten mit dem Bleistift signiert und datiert »C Kreul. 1840 Nürnberg«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »244«, links unten »C. Kreul del in Nürnberg«, rechts unten »1840«, hinter dem Blatt »Gesch d K«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 244.  
 HAUM, ZL-Nr. 96/7191.  
 Provenienz: Geschenk des Künstlers, 8. 2. 1840.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?)  
 Literatur: unveröffentlicht.

Am Wegesrand sitzt auf einem Feldstein ein Musikant, der unter einem Arm ein Waldhorn und unter dem anderen eine Geige in einem einfachen Stoffbeutel trägt. In den Händen hält er seinen Hut. Seine gebrochenen Augen kennzeichnen ihn als blind. Neben ihm lehnt mit aufgestütztem Ellbogen eine junge Frau an einem Grenzstein. Sie hat eine Harfe in einem Futteral und einen Proviantkorb neben sich am Boden abgesetzt. Nachdenklich hat sie ihren Kopf in die Hand gestützt. Im Hintergrund der inselartig auf das Blatt gesetzten Szene ist die Silhouette einer Stadt angedeutet, bei der es sich um Nürnberg handeln könnte.

Bereits 1835 hatte Kreul eine Darstellung geschaffen, deren Titel auf große Übereinstimmung mit dem vorliegenden Blatt hinweist: *Ein blinder Waldhornist mit seiner harfenspielenden Tochter* (Boetticher I, 2, S. 801, Nr. 10).

Aus dem Inventarbuch: »Der Künstler schrieb / mir unter dem 8. Febr. 1840... daß / er dieselbe während einer Krankheit eines / Anfalls von Gicht / im Bett gemacht habe. – / Dieses mag auf den trüben Aus- / druck dieser, mit großem Fleiß aus / geführten Composition nicht ohne Einfluß gewesen seyn –«.

**Jan Hendrik van de Laar**

Rotterdam 1. 2. 1807 – 15. 5. 1874 Rotterdam

Schüler von C. Bakker und von der *Genootschap Hierdoor tot Hooger* in Rotterdam. 1829 bis 1830 Schüler der Antwerpener Akademie, 1839 bis 1843 Mitglied der Kunstakademie in Den Haag. Ab 1841 arbeitete er in Rotterdam, wo er 1850 Direktor der neu eingerichteten Akademie wurde. 1852 Mitglied der Königlichen Akademie in Amsterdam.

Van de Laar malte Porträts, Genrestücke und Historienbilder. Er arbeitete auch gemeinsam mit seinem Bruder Bernardus van de Laar. Zwischen 1830 und 1873 stellte er regelmäßig in Amsterdam, Den Haag, Rotterdam aus, wo viele Sammler seine Werke erwarben.

**Jan Hendrik van de Laar**

**Im Wirtshaus**

Farbtafel 43

Aquarell und Deckfarben, Federeinfassung in Dunkelbraun; 203 x 256 mm. Links unten mit Pinsel in Braun signiert »J. H. v. d. Laar«.

Montiert auf Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »118«, links unten »J. M. v. d. Laar fec / im Haag«, rechts unten »1836«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 118.  
 HAUM, ZL-Nr. 96/7225.

Provenienz: Ankauf, von Kunsthandlung H. W. van Raden & A. A., Weimar, Papestraat 218, Den Haag, 1836.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?)  
 Literatur: unveröffentlicht.

Das Aquarell ist nach den Angaben Hausmanns eine verkleinerte Version eines Ölgemäldes, das in der Den Haager Kunst-



96/7225



handlung Van Raden Et Weimar angeboten wurde. Die kräftigen Farben spiegeln den Eindruck des Gemäldes wider. Van de Laar zeigt hier eine historische Szene aus dem 17. Jahrhundert. Soldaten vergnügen sich in einer Schenke beim Weingenuß. Das Bildzentrum wird von mehreren Offizieren bestimmt, die vor einem Kaminfeuer sitzen oder stehen und von einer jungen Frau bedient werden. Rechts im Hintergrund sind weitere an Tischen sitzende Gäste zu erkennen. Vorn rechts sind Rüstungsteile und die rot-weiß-blaue holländische Fahne als Repoussoir in der Art eines Stillebens angeordnet. Der Maler zeigt die Szene im historischen Kostüm und Interieur und lehnt sich auch in der Darstellungsweise an die holländische Malerei des »Goldenen« 17. Jahrhunderts an.

Aus dem Inventarbuch: »eine Scene wie / solche die alten Holländer namentlich Palamedes und D(irk) Hals häu- / fig dargestellt haben –.«

### Carl August Lebschée

Schmiegel/Posen 27.7.1800 – 13.6.1877 München

Das zeichnerische Talent Lebschées, Sohn eines Kochs, wurde von seinem Onkel, dem Architekten Joseph Frey erkannt, der unter anderem den Chinesischen Turm im Münchner Hofgarten entworfen hatte. Ab 1811 Ausbildung des Knaben als Geometer im Landvermessungs- und Steuerkatasterbüro in München, wohin die Familie 1807 gekommen war. 1814 bis 1819 Studium an der Akademie in München. Schüler von Wilhelm von Kobell, Max Joseph Wagenbauer, Georg von Dillis und Jakob Dörner. Bei Carl Ernst Christian Hess erhielt er Unterricht im Kupferstich. Die Ausbildung im Kreis der Landschaftsmaler Oberbayerns und der angrenzenden Gebirgsgegenden führte ihn in die gleiche Richtung, Lebschée gewann aber mit der Architekturdarstellung ein weiteres fruchtbares Betätigungsfeld. 1819 bis 1821 mit einem Stipendium des bayerischen Königs Max Joseph Studienaufenthalt bei seinem Onkel, einem Pfarrer in Heidelberg. Anschließend Niederlassung in München, von dort zahlreiche Ausflüge in die Umgebung zum Zeichnen vor der Natur.

Lebschée machte sich später vor allem als Radierer und Lithograph einen Namen. Seine Landschafts- und Architekturansichten haben neben ihrem künstlerischen Rang große dokumentarische Bedeutung. 1829 erschienen seine *See- und Landschaftsstudien*, 1830 die *Malerische Topographie des Königreichs Bayern* mit 73 lithographischen Ansichten von Gebäuden aus München und Oberbayern. 1836/44 legte er die *Sammlung malerischer Burgen* nach Domenico Quaglio d.J. vor, 1850 erschien ein Album aus der Umgebung von Thurnau in Oberfranken. Zahlreiche Münchner Institutionen erteilten ihm Aufträge: 1846 bis 1849 schuf er eine Aquarellserie oberbayerischer Baudenkmäler für den Historischen Verein von Oberbayern, 1852 bis 1869 hielt er im Auftrag des Münchner Magistrats 27 zum Abbruch bestimmte Bauten im Aquarell fest. 1854 bis 1865 kaufte das Bayerische Nationalmuseum 23 Aquarelle bayerischer Baudenkmäler. 1866 bis 1871 kopierte er im Auftrag des Historischen Vereins von

Oberbayern die bayerischen Ansichten Hans Donauers im Antiquarium der Münchner Residenz. Seine Arbeiten, darunter nur wenige Ölgemälde, wurden in der Regel jedoch schlecht bezahlt. Sein *Einschreibbuch der täglichen Ausgaben und anderer Bemerkungen* läßt erkennen, daß er bis auf eine kurze Phase in den 1840er Jahren stets harte existentielle Not litt.

### Carl August Lebschée

#### Die Hochalpe, 1841

Farbtafel 24

Aquarell, Feder in Braun, Schwarz und Braungrau, partiell gummiert, über Bleistiftvorzeichnung; 261 x 229 mm. Unten Mitte mit der Feder in Braun signiert und datiert »C. Lebschée fc. München / 41.«

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Turnbolls Crayon Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »272.«, links unten »Carl Lebschée pinx. / München«, rechts unten »1841.«, unten Mitte »Die Hoch=Alpe«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 277.

HAUM, ZL-Nr. 96/7289.

Provenienz: Geschenk des Malers Carl Waagen, München, 1.2.1843.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 20.

Lebschée zeigt in frischen, kühlen Blau- und Grüntönen eine bayerische Hochalpenlandschaft. Das Hochformat des Blattes erlaubt es, über den vom Mittelgrund bis zum Hintergrund immer mächtiger ansteigenden Bergen eine breite, heiter bewölkte Himmelszone zu zeigen.

Im Mittelgrund sind an einem Hang rechts zwei Bauernhäuser angeordnet, auf einer sich davor erstreckenden Wiese grasen Kühe und Ziegen unter der Aufsicht eines Hirten. Im Schutz einer Gruppe hoch aufragender Tannen steht er genau in der Mitte der Landschaft auf einer kleinen Bodenerhebung, von der aus er die Tiere alle im Blick behält.

Eine ähnliche Zusammenstellung von Kühen und Ziegen mit ihrem Hirten finden wir, im reduzierten Format, auch in einer Arbeit Lebschées im sogenannten Wittelsbacher Miniaturalbum (Ausst.-Kat. München 1998, S. 59, Nr. 76).

Ein sorgfältig umschreibender Kontur, mit dem der Künstler seine Motive bis in kleinste Details umreißt, liegt dem Aquarell zugrunde, mit den Wasserfarben werden die sommerlichen Lichtverhältnisse wiedergegeben. Lebschée ist hier wie stets um »präzise Wiedergaben der topographischen Situation« bemüht (Ausst.-Kat. München 1991, S. 130).

Die heitere Stimmung des Blattes mag auch mit Lebschées seit 1840 kurzzeitig verbesserter finanzieller Situation zusammenhängen. Sie war das Resultat anspruchsvoller lithographischer Aufträge, die er nunmehr als »einer der besten Lithographen Bayerns« erhielt. 1841, im Jahr der Entstehung des Braunschweiger Aquarells, ermöglichte ihm dies auch die Mitgliedschaft im Historischen Verein von Oberbayern (Huber 2000, S. 33).





96/7289

Das vorliegende Aquarell gehört zu den wenigen frühen Beispielen dieser Technik in Lebschées Œuvre, der sich erst seit 1846 mit der vom Historischen Verein bestellten Aquarellserie bayerischer Baudenkmäler intensiver dieser Technik zuwandte (Huber 2000, S. 35f.). Der zeichnerische Stil ist mit einem im Privatbesitz befindlichen, ebenfalls 1841 entstandenen Aquarell *Bauernhaus mit Ziehbrunnen* vollkommen vergleichbar (Huber 2000, Kat. Nr. 39).

Lebschée scheint mit seinen Arbeiten jedoch über Bayern hinaus zunächst kaum wahrgenommen worden zu sein. Hinweise auf eine umfangreichere Teilnahme an den Verkaufsausstellungen der Kunstvereine sind von Lebschée nicht überliefert (vgl. Morenz 1977; Huber 2000), auch Hausmann erwarb sein Aquarell auf dem Umweg über den Maler und Lithographen Carl Waagen (Hamburg 1800–1873 München).

Aus dem Inventarbuch: »...fleissiges Studium der Natur, / verbunden mit einem eleganten Vortrag«.

### Franz Joseph Leopold

Hildesheim vor dem 22. 5. 1783 – 26. 4. 1832 Hannover  
Studium an der Berliner Kunstakademie 1802 bis 1814. Ab 1814 war er Zeichenlehrer an der neu gegründeten pädagogischen Anstalt von Philipp Emanuel Fellenberg auf dessen Gutshof Hofwyl im schweizerischen Kanton Bern. Dort erhielten auf der Basis einer agrarischen Ausbildung die Söhne höherer Stände eine solide Erziehung nach den Grundprinzipien Pestalozzis. Leopold ist dort bis mindestens 1827 nachzuweisen (Albumblätter für Lehrer und Schüler). Nach Hausmann kehrte Leopold jedoch nach Deutschland zurück und wurde Lehrer an der 1831 gegründeten Gewerbeschule Hannover. Durch seinen frühen Tod konnte er in Hannover jedoch

keine weitreichende Bedeutung mehr erlangen. Leopold war Porträtmaler, Zeichner, Radierer und Lithograph.

### Franz Joseph Leopold

#### In Aarmühle, 1826

Aquarell und Bleistift, über Bleistiftvorzeichnung, Reste einer Bleistifteinfassung; 238 x 352 mm. Rechts unten mit Bleistift datiert »In Aarmühle gez. 1826 [darunter weitere Zeile abgeschnitten]«.

Montiert auf dunkelbraunem Karton ohne Marke (gemeinsam mit Hausmann Nr. 3 = ZL-Nr. 96/7202), dort Federeinfassung in Schwarz und aufgeleimte Borte aus geprägtem Goldpapier, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »2«, unten von der Einfassung überschrittene Bezeichnung mit Feder in Braun (!) »Fr. Leopold aus Hannover / In Aarmühle nach der Natur gezeichnet / 1826«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 2.

HAUM, ZL-Nr. 96/7201.

Provenienz: Unbekannt, Hausmann macht keine Angaben.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Die Aquarellstudie zeigt ein Bauernhaus aus dem Berner Oberland. Nach der als authentisch einzuschätzenden Bildunterschrift handelt es sich um ein Gebäude der Gemeinde Aarmühle, die heute den bekannteren Namen Interlaken trägt. Im rechten Teil des Blattes ist ein weiteres, nah angrenzendes Haus mit wenigen Bleistiftstrichen vorskizziert, jedoch nicht weiter ausgeführt.

Der Bildgegenstand beweist ein Interesse des Zeichners an der lokaltypischen traditionellen Kultur seines Gastlandes und erinnert zugleich an den landwirtschaftlich geprägten Charakter des Berner Oberlandes, in den Leopold als Zeichenlehrer der auf agrarkundlicher Basis aufgebauten Fellenberg-Schule unmittelbar eingebunden war.

Da Leopold 1831 nach Hannover kam und Hausmann die vorliegende Zeichnung in seinem Inventar als eine der ersten verzeichnet, ist davon auszugehen, daß er sie noch vor der Begründung der Sammlung, also zwischen 1831 und 1833, vielleicht direkt vom Künstler, erhielt.

Aus dem Inventarbuch: »...eine angenehme / Erinnerung an die male-  
rischen / Bauernhäuser im Canton / Bern –.«.



96/7201





96/7202

### Franz Leopold San Giuseppe

Aquarell und Bleistift, über Bleistiftvorzeichnung, Reste einer Einfassung in Grauschwarz; 226 x 190 mm. Links unten mit Bleistift »Sant. Giuseppe«.

Montiert auf dunkelbraunem Karton ohne Marke (gemeinsam mit Hausmann Nr. 2 = ZL-Nr. 96/7201), dort Federeinfassung in Schwarz und aufgeleimte Borte aus geprägtem Goldpapier, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »3.«, unten von der Einfassung überschrittene Bezeichnung mit Feder in Braun (!) »Fr. Leopold / San-Giuseppe nach der Natur gez.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 3.  
HAUM, ZL-Nr. 96/7202.  
Provenienz: Unbekannt, Hausmann macht keine Angaben.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?)  
Literatur: unveröffentlicht.

Die Aquarellstudie zeigt einen alten Mann auf einem Stuhl sitzend. Er trägt das Gewand eines Bergbauern, der nach dem auf der Zeichnung notierten Namenszug aus den Schweizer oder italienischen Alpen stammen könnte. Es handelt sich vermutlich um eine Studie nach der Natur im Berner Oberland, wo Franz Leopold als Zeichenlehrer einer pädagogischen Lehranstalt die Gelegenheit zu volkskundlichen Studien nutzte.

Da Leopold 1831 nach Hannover kam und Hausmann die vorliegende Zeichnung in seinem Inventar als eine der ersten verzeichnet, ist davon auszugehen, daß er sie noch vor der Begründung der Sammlung, also zwischen 1831 und 1833, vielleicht direkt vom Künstler, erhielt.

Aus dem Inventarbuch: »...in der Italienischen Schweiz gemalte Natur / studie...«.

### Carl Friedrich Lessing

Breslau 15. 2. 1808 – 5. 6. 1880 Karlsruhe

Großneffe des Dichters Gotthold Ephraim Lessing. Erster Zeichenunterricht bei Johann Heinrich Christoph König am Gymnasium in Breslau. Seit 1822 an der Berliner Bauakademie Schüler von Karl Friedrich Schinkel. 1823 offizieller Wechsel an die Kunstakademie zum Studium der Malerei, nachdem er dort bereits zuvor nebenher Malunterricht erhalten hatte. 1826 Schüler von Heinrich Däling, anschließend Meisterschüler bei Wilhelm von Schadow. Er folgte diesem 1827 nach Düsseldorf. Dort gründete er schon im selben Jahr gemeinsam mit Johann Wilhelm Schirmer den *Landschaftlichen Komponierverein*. Zahlreiche Wanderungen im Rheinland, dem Ahrtal, der Eifel und dem Harz. 1829/30 Mitarbeit am Freskenzyklus in Schloß Heltorf bei Düsseldorf. Reisen in das Ahrtal 1831 und an Rhein und Mosel 1832 bewirkten einen deutlichen Wandel in Lessings Landschaftsauffassung, er stellte nun häufig zerklüftete Gebirge dar. Seine Naturschilderungen, besonders der Gesteinsformationen, sind betont plastisch aufgefaßt. 1836 erneute Harzreise. Eifel- und Harzlandschaften gehören bis in das Spätwerk zu Lessings bevorzugten Sujets.

1844 Mitglied des Verwaltungsrates des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, 1848 Mitbegründer des Künstlervereins *Malkasten*. Lehnte 1846 eine ihm angebotene Professur für Geschichts- und Landschaftsmalerei an der Frankfurter Städelschule ab.

1856 Besuch in Karlsruhe bei dem inzwischen dort ansässigen Johann Wilhelm Schirmer. 1858 Direktor der Gemädegalerie und des Kupferstichkabinetts Karlsruhe, seit 1863 auch Direktor der dortigen Kunstakademie als Nachfolger des verstorbenen Schirmer. Die ihm 1868 angetragene Direktorenstelle der Düsseldorfer Kunstakademie lehnte er ab.

Lessing konzentrierte sich vollständig auf Historien- und Landschaftsmalerei. Als Erfinder der sogenannten »Historischen Landschaft« verknüpfte er beide Gattungen, indem er exakte Naturaufnahmen, die den Ausgangspunkt seiner Gemälde bilden, mit einem romantisch historisierenden Empfinden verband.

### Carl Friedrich Lessing

#### Mittag – Landschaft mit einem Kloster, 1840

Feder in Braun und Grau, braun und grau laviert, über Bleistiftvorzeichnung, auf cremefarbigem Papier; 345 x 454 mm. Rechts unten mit Feder in Braun signiert und datiert »CFL 1840«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »252.«, links unten »C. F. Lessing del / in Düsseldorf«, unten Mitte »Mittag-Landschaft mit einem Kloster.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 252.  
HAUM, ZL-Nr. 96/7367.  
Provenienz: Wahrscheinlich Ankauf aus der Ausstellung des Kunstvereins Hannover, 1841, für 9 Louisdor.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1841; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962; Braunschweig 1999/2000.





96/7367

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 40; Leuschner 1982, S. 568–570, Nr. 86; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 21 (m. Abb.). – Nicht in Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1841.

Die grisailleartig in Brauntönen angelegte Arbeit zeigt eine Mittelgebirgslandschaft mit zahlreichen kleineren Erhebungen. Zwischen ihnen windet sich durch eine tief eingeschnittene Talenge ein schmaler Fluß bis zum Horizont, dessen Verlauf gegen den Vordergrund jedoch unklar bleibt. Zahlreiche größere und kleinere Steine und Felsbrocken bereichern den Bildvordergrund. Am vorderen Bildrand tritt dem Betrachter ein wandernder Mönch entgegen. Er ist auf einer Blickachse mit zwei mittelalterlich wirkenden Gebäudekomplexen verknüpft: Auf einer Anhöhe im Mittelgrund erscheint eine romanische Klosteranlage und weiter im Hintergrund eine auf einem steilen Berg thronende Burganlage, die die höchste Erhebung im gesamten Landschaftsausschnitt darstellt. Während Figurendarstellungen gewöhnlich zu einer Vorstellung von den Größenverhältnissen in ihrer Umgebung verhelfen, trägt der Mönch im Bildvordergrund zwischen den wie makroskopisch vergrößerten Steinen eher zur Verunsicherung bei. Auch im Verhältnis zu der anscheinend weit entfernten Klosteranlage wirkt seine Größe nicht angemessen. Sitt hat anhand einer erst 1853 entstandenen *Harzlandschaft* treffend beschrieben: »Der Vordergrund ist kleinteilig

ausgearbeitet, jedoch so, daß man das Gefühl für jegliche Größenverhältnisse verliert, indem das scheinbar Nebensächliche herangeholt und der Blick auf botanische, ja geologische Details im Vordergrund fokussiert wird. ... Die Erhabenheit der Natur entsteht hier durch die Maßstabslosigkeit der Erscheinungen im Raum. (Martina Sitt, in: Ausst.-Kat. Düsseldorf/Oldenburg 2000, S. 16).

Landschaft, Architektur und Figur sind in der Monochromie der Zeichnung eng miteinander verwoben. Sie erscheinen unter einer vollkommen ungestalteten Himmelspartie trotz der mit großer Genauigkeit dargestellten Einzelformen nicht als Abbild einer realen topographischen Situation, sondern als künstlerisch verdichtete, von historischen Konnotationen bestimmte poetische Szenerie. Nach Johann Wilhelm Schirmers Bericht orientierte sich Lessing dabei an zeitgenössischer Literatur, beispielsweise von Walter Scott und dem damals sehr populären Ludwig Uhland (vgl. Helmut Börsch-Supan in: Trier/Weyres 1979, S. 215).

Als Naturvorbilder dienten ihm Elemente verschiedener deutscher Mittelgebirgslandschaften, die er im »Kompositionsschema der weiten Überschaualandschaft« frei kombinierte, eine Methode, die er bereits in den 30er Jahren entwickelt hatte (Leuschner 1982, S. 569f.). Eindrücke einer Harzwanderung im Jahr 1836 scheinen nicht nur in den mittelalterlichen Bauten, sondern auch in den großen Fels-



blöcken im Vordergrund nachzuwirken. Das Flußtal erinnert hingegen an Mosel und Rhein (Leuschner 1982, S. 569f.). Schon in dem nach 1834 entstandenen Gemälde *Ahrlandschaft* in der Landesgalerie Hannover gestaltete Lessing eine grundsätzlich ähnlich strukturierte Landschaft mit einem Fluß, der sich in der Bildmitte durch ein Gebirgstal schlängelt, einer Burganlage auf der Kuppe eines steilen Berges und einer Ansiedlung im Bildmittelgrund (Inv. PNM 414: Best.-Kat. Hannover 1990, S. 219).

Der bei Hausmann überlieferte Titel der vorliegenden Zeichnung suggeriert ein »Tageszeitenbild«, jedoch sind für das Blatt keine Zusammenhänge mit einer zyklischen Darstellung weiterer Tageszeiten bekannt (Leuschner 1982, S. 570). Vielmehr geht von dem Werk eine Stimmung aus, die jenseits realistischer zeitlicher Konkretisierung liegt. Die Landschaft wird von Lessing als »Raum eines historischen Ereignisses ohne individuelle Angaben«, ihre Stimmung als »Spiegel der menschlichen Empfindung« gezeigt (Irene Markowitz in: Trier/Weyres 1979, S. 111).

Die bereits 1840 entstandene Zeichnung nimmt Darstellungen nach 1842 vorweg, als Lessing erneut für acht Wochen in den Harz reiste und anschließend eng verwandte Werke mit einer bewußt artifiziellen Inszenierung des Lichtes schuf. Vergleichbar ist beispielsweise das Gemälde *Landschaft im Charakter des Harzes* von 1844 im Städtischen Museum Braunschweig (Ulferts/Christiani 1996, S. 40f., Abb. 7). Eng verwandt ist auch das in Leipzig bewahrte Gemälde *Deutsche Gebirgslandschaft* von 1847, bei dem sogar das Burgenmotiv wieder verwendet wurde (Museum der Bildenden Künste; Jenderko-Sichelschmidt 1973, Nr. 74; Leuschner 1982, Nr. 89). Müller von Königswinter berichtete, daß Lessing seine Zeichnungen gewöhnlich höchstens seinen Freunden und Kollegen zeigte, diese jedoch in seinen Mappen behielt und nicht verkaufte oder gar Zeichnungen zum Verkauf anfertigte. In der Regel dienten sie ihm als Vorlagen für seine Gemälde (Müller von Königswinter 1854, S. 93). Besonders die im Harz entstandenen Naturstudien bilden mit rund 300 Blättern einen gewichtigen Teil seines zeichnerischen Werkes. Hier finden sich auch etliche Analogien zur vorliegenden Zeichnung (Bernd Küster, in: Ausst.-Kat. Düsseldorf/Oldenburg 2000, S. 131f., vgl. auch die dort abgebildeten Studien von 1836 und 1842 aus dem Cincinnati Art Museum, S. 134f.).

Aus dem Inventarbuch: »Fern am Hori- / zont sieht man einen breiten / Fluß vielleicht den Rhein, aus / dessen entfernteren Seiten thä= / lern das Motiv zu dieser schö / nen dem Beschauer reichen Stoff / zum Vertiefen in dieselbe dar= / bietenden Composition gewon= / nen zu seyn scheint – // Das Blatt von ansehnlicher / Größe ist mit großer Sorgfalt / und bewunderungswürdiger Leichtig / keit dabey, ausgearbeitet –«.

### Karl Julius von Leybold

Dresden 24. 6. 1806 – 31. 12. 1874 Niederlöbnitz bei Dresden  
Aus einer aus Nürnberg stammenden, seit Ende des 17. Jahrhunderts in Dresden ansässigen Wappen- und Stempelschneider-Familie. Sein Vater, Carl August Sigismund Leybold, war seit 1812 Hofgraveur in Dresden.

Karl Julius besuchte 1820 bis 1829 die Kunstakademie Dresden als Schüler von Johan Christian Claussen Dahl. Malte und zeichnete Landschaften, Stadtansichten, Burgen und Ruinen. 1857 zum Ehrenmitglied der Dresdner Akademie ernannt.

### Karl Julius von Leybold

#### Eingang des Schlosses zu Rochlitz

Feder in Grau, Pinsel in Braun, über Bleistiftvorzeichnung; 245 x 205 mm. Stark beschädigt.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Turnbulls Crayon Board«, dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »202«, links unten »Leybold del«, rechts unten »1833.«, unten Mitte »Eingang des Schlosses zu Rochlitz.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 202.

HAUM, ZL-Nr. 96/7254.

Provenienz: Ankauf, über P. Weinberger, Dresden, für 4 1/2 Taler.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Die Zeichnung entstand auf dem oberhalb der Stadt Rochlitz im sächsischen Muldetal gelegenen Schloß der Meißener Herzöge. Leybold beschäftigt sich hier mit dem sogenannten Unterschloß, in dem sich Wirtschaftsgebäude und Wohnungen der Bediensteten befanden. Es handelt sich daher um einfache schmucklose Fachwerkbauten, wie hier im hinteren Teil zu erkennen. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wurde das Unterschloß nach und nach teilweise abgebrochen, davon zeugen die Mauerreste im Vordergrund. Leybold interessierte offenbar die pittoreske Situation der teilweise verfallenen



96/7254



und überwucherten Mauern mit der davor zur Tordurchfahrt führenden steinernen Brücke.

Aus dem Inventarbuch: »Leipold ist ein fleißiger Zeichner und Maler der Dresdner / Schule... dessen Arbeiten sich durch eine gewisse Freiheit der Behandlung auszeichnen...«.

### Wilhelm Lindenschmit d. Ä.

Mainz 9. 3. 1806 – 12. 3. 1848 Mainz

Sohn eines Medailleurs und Münzgraveurs, der unter anderem für die Höfe von Nassau und von Hessen-Darmstadt arbeitete. Bruder des Historienmalers und Altertumsforschers Ludwig Lindenschmit, dem Gründer des Römisch Germanischen Zentralmuseums in Mainz (1852). Vater des Historienmalers Wilhelm Lindenschmit d. J.

Schon während seiner Gymnasialzeit Interesse für die romantische Sagenwelt und die historische Erforschung von Antike und Mittelalter. 1823/24 Studium an der Münchner Akademie, mußte die Stadt aber wegen eines Duells verlassen. 1824/25 Studium an der Wiener Akademie, Freundschaft mit Moritz von Schwind. 1825 Rückkehr nach München, Studium mit einem Stipendium des Großherzogs von Hessen bis 1828 bei Cornelius, Mitarbeit an den Fresken der Glyptothek und der Hofgartenarkaden. Mitglied der von Ludwig Schwanthaler gegründeten *Humpenauer Gesellschaft*, die gegen den Klassizismus gerichtet war und die Malerei im Geiste des Mittelalters fördern wollte. 1825 bis 1829 mehrere Reisen in die Alpen, Naturstudien und Bildnisstudien der einheimischen Bevölkerung.

Lindenschmits bekanntestes Werk ist das Fresko an der Untersendlinger Kirche von 1830/31, dessen Erfolg ihm weitere große Aufträge eintrug. Nach 1831 Arbeit mit Philipp Foltz an der Ausmalung des Schreibkabinetts der Königin in der Münchner Residenz (Wandbilder nach Dichtungen Schillers). 1835/36 Bilderzyklen für Schloß Hohenschwangau. 1838 Wahl zum Ersatzmann im Ausschuß des Münchner Kunstvereins. 1839 Freskenzyklus zur Geschichte der Wettiner im Speisesaal von Schloß Landsberg für Herzog Bernhard von Sachsen-Meiningen, Zeichenlehrer des Erbprinzen von Sachsen-Meiningen, Bekanntschaft mit dem Schriftsteller Ludwig Bechstein (1801–1860).

1845 Übersiedelung nach Mainz, bis 1847 Vorstandsmitglied des Mainzer Kunstvereins. Seit den 1840er Jahren verstärkt schriftstellerische und geschichtswissenschaftliche Tätigkeit. 1846 veröffentlichte er *Die Räthsel der Vorwelt, oder: sind die Deutschen eingewandert?*, 1848 publizierte er gemeinsam mit dem Bruder Ludwig *Das Germanische Todtenlager bei Selzen in der Provinz Rheinhessen*, ein Markstein in der Ur- und Frühgeschichtsforschung.

### Wilhelm Lindenschmit d. Ä.

#### Die Opfer der Sendlinger Mordweihnacht

Bleistiftzeichnung, rechte Hälfte auf neu übergelegtem Papier mit einer zweiten Version überarbeitet, dort rechts unten Transparentpapier aufgeklebt, auf dem die Zeichnung zu Ende geführt ist. Wz.

des linken Blattes »J Whatman« (Heawood 3464); 212 x 309 mm und 228 x 185 mm, insgesamt 245 x 405 mm.

Montiert auf braunem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Schwarz und aufgeleimte Borte aus geprägtem Goldpapier (Kugelfries), in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »34a.b.«, links unten (in Braun) »Die Opfer der Sendlinger Mordnacht / vor dem Thron des Allmächtigen. / W. Lindenschmidt del & inv. / Hohenschwangau den 27 May 1835. –«, hinter dem Blatt »1835 / Geschenk des k. Baierischen / Gesandten Freiherr von Homayr.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 34a, b.

HAUM, ZL-Nr. 96/7340 und 96/7341.

Provenienz: Geschenk des Freiherrn von Hormayr, bayerischer Gesandter in Hannover, 1835.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht. – Nicht bei Suhr 1984/85.

Der Entwurf diente als Vorarbeit für den oberen Teil des Freskos an der Außenwand der St. Margarethenkirche im Münchner Vorort Untersendling, das den Opfern der Bauernschlacht in der Nacht zum 25. Dezember 1705 gewidmet war (Boetticher S. 915, Nr. II., 2). Bayern war im Zuge des spanischen Erbfolgekriegs von den Habsburgern besetzt, die ein sehr hartes Regiment einführten. Alle jungen Männer wurden zum Kriegsdienst gezwungen, so daß den Bauern die Arbeitskräfte fehlten; überdies wurden die meisten ihrer Söhne in den Kämpfen getötet. Dies führte zu einem Aufstand in Bayern. In der sogenannten *Mordweihnacht* wurden die Aufständischen in Sendling grausam hingemetzelt, ihre überlebenden Anführer hingerichtet.

Das ausgeführte Fresko gliedert sich in zwei Partien: Unten ist in einem Schlachtenbild zu sehen, wie die bayerischen Bauern mit einem ihrer Anführer, Balthasar Mayer, dem *Schmied von Kochel*, letzten Widerstand gegen die kaiserliche Armee leisten und auf dem Friedhof der Kirche, wo sie sich verschanzt hatten, starben. Durch eine Wolkenzone getrennt zeigt sich darüber im Halbrund Gottvater, der die getöteten Helden im Himmel empfängt. Nur mit diesem oberen Teil beschäftigt sich die Zeichnung. Nach Aussagen des Enkels von Lindenschmit wurde diese Szene erst im zweiten Entwurfsstadium hinzugefügt, um den Platz an der Sendlinger Kirche sinnvoll ganz auszufüllen, ursprünglich sei nur ein querformatiges Schlachtenbild geplant gewesen (Suhr 1984/85, S. 12).

Die Zeichnung vermittelt direkten Einblick in den Entwurfsprozeß. Mittels eines teilweise über die Ausgangszeichnung gelegten zweiten Papierbogens verändert Lindenschmit die Komposition: Statt des einen, großen stehenden Engels zur Linken Gottvaters verkleinert Lindenschmit nun den Engel und rückt ihn weiter nach hinten, um so Platz zu schaffen für zwei weitere, herbeifliegende Engel.

Der Vergleich mit dem ausgeführten, 1895 zerstörten Wandbild vor der Erneuerung durch den Enkel Wilhelm Lindenschmit d. J. (Foto des Vorzustandes um 1885 in: Suhr 1984/85, S. 12, Abb. 9) erweist, daß in der Skizze noch nicht die endgültige Form gefunden ist. Während Gottvater sich im vorliegenden Entwurf in leichter Wendung den in Bayern als





*Die Opfer der Sündlinger Mordwutmacht  
vor dem Thron des Allmächtigen*

*W. Lindenschmidt del. & inv.*

*Hohen Schwangau  
den 27. May 1838.*

96/7340



*Die Opfer der Sündlinger Mordwutmacht  
vor dem Thron des Allmächtigen*

*W. Lindenschmidt del. & inv.*

*Hohen Schwangau  
den 27. May 1838.*

96/7341



Helden verehrten Aufständischen zuwendet und seinen rechten Arm im Segensgestus erhebt, wird er in der Ausführung völlig frontal und deutlich hieratischer aufgefaßt. Die heraufziehenden Helden treten zurück, so daß die Engel links mehr Platz auf der vorderen Bildebene erhalten. Die zweite Variante der Engel auf dem überklebten Papier kommt der Ausführung insofern näher, als hier bereits der herbeifliegende Engel mit dem Ruhmeskranz vorhanden ist. Während er in der Zeichnung jedoch noch in zweifacher Ausführung vorkommt, wird schließlich nur der vordere ausgeführt. Auch der in der Zeichnung neben Gottvater stehende Engel mit Palmzweig fehlt im Wandbild, stattdessen erhält der vorn links nur in zarten Umrissen angedeutete Engel im Fresko Gestalt.

Lindenschmit engagierte sich persönlich in höchstem Maße für das Projekt, er führte die Malerei ohne Honorar und nur gegen Erstattung der Materialkosten aus. Ein Brief des Künstlers dokumentiert die Bedeutung, die dieses Werk für ihn persönlich hatte: »Denken Sie sich ein öffentliches Bild von der wichtigsten Bedeutung worauf, ich darf wohl sagen die ganze Gegend aufmerksam ist. Ein Gegenstand den ich mit der innigsten Vorliebe gewählt habe für ein Volk das ich hochachte und dem ich einen großen Teil meiner Ausbildung verdanke...« (Brief an Georg Christian Braun in Mainz, 2. Juli 1830, Stadtbibliothek Mainz, Briefsammlung III, 49, zitiert nach Suhr 1984/85, S. 9, 12.) Das Fresko wurde zum ersten Hauptwerk Lindenschmits, das ihm die Türen zu zahlreichen Wandmalerei-Aufträgen, auch des bayerischen Hofes, öffnete. Es wurde nach ersten Überlegungen ab 1828/1829 in den Sommermonaten der Jahre 1830/1831 von Lindenschmit selbst ausgeführt. Der Entwurf, der als unmittelbare Vorarbeit des zweiten Teiles anzusehen ist, läßt sich daher um 1830 datieren. – Die Angaben auf dem Montagekarton der Sammlung Hausmann beziehen sich, in diesem Fall eindeutig zu erkennen, auf den Erwerbszeitpunkt der Zeichnung, nicht auf die Entstehung des Blattes.

Nach Suhr sind Kartons nicht erhalten, er kennt nur fünf erhaltene Teilskizzen zu dem Fresko, davon zwei Teilskizzen zu der sogenannten *Glorie* im Mainzer Landesmuseum (Suhr 1984/85, S. 13f., Anm. 81). Eine Ölskizze befand sich in der Neuen Pinakothek in München (Boetticher S. 914f., Nr. I., 2.). Die vorliegende Arbeit stellt demzufolge eine wichtige Ergänzung des erhaltenen Materials dar. Vorausgegangen waren den Entwürfen gründliche historische Forschungen, die Lindenschmit gemeinsam mit seinem Bruder Ludwig durchführte und die er 1831 als *Geschichte der Sendlinger Schlacht* mit lithographischen Illustrationen publizierte (Suhr 1984/85, S. 2). Nach dem Fresko selbst führte Friedrich Hohe 1832 eine Lithographie aus, die von Lindenschmit autorisiert war. Mit den Einnahmen aus dem Verkauf dieser Blätter, die die Komposition weithin bekannt machten, wollte Lindenschmit seine Ausgaben wieder ausgleichen (Ausst.-Kat. Mainz 1983, Nr. 36, m. Abb.; Suhr 1984/85, S. 14).

Aus dem Inventarbuch: »Besonders schön sind die rechts / zur Seite, nach einer Abänderung / des ursprünglichen Entwurfes, empor schwebenden Engel. –«.

Wilhelm Lindenschmit d. Ä. (?)

## Schloß Hohenschwangau

Bleistiftzeichnung; 178 x 130 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 101 = ZL-Nr. 96/7291), dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »100«, unterhalb der Einfassung: »Hohen Schwangau«, links unten auf dem Karton »F. W. Lindenschmidt del.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 100.

HAUM, ZL-Nr. 96/7290.

Provenienz: Geschenk des Freiherrn Joseph von Hormayr, bayerischer Gesandter in Hannover, im Anschluß an die Ausstellung im Kunstverein Hannover, 26. 5. 1835.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1835; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Hannoversche Kunstblätter, Nr. 9, 20. 3. 1835, Sp. 65–72, hier Sp. 65f. (mit Abb. eines nach der Zeichnung entstandenen Holzstiches von G. O.); Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1835, Nr. 506, 13; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 41. – Nicht bei Suhr 1984/85.

Die Bleistiftzeichnung diente als Vorlage für einen Holzstich des anonymen Stechers »G. O.« in den Hannoverschen Kunstblättern (1835). Er illustrierte dort eine ausführliche Besprechung von zwölf Entwürfen in Bleistift und Aquarellfarben zu den Wandbildern in Schloß Hohenschwangau, die im gleichen Jahr aus dem Besitz des bayerischen Gesandten von Hormayr im Kunstverein Hannover ausgestellt waren.



96/7290



(Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1835, Nr. 506.1–12, vgl. Hausmann Nr. 101–112).

Das Schloß, das 1833 bis 1836 für den bayerischen Kronprinzen Maximilian von Domenico Quaglio d. J. im Zuge der Begeisterung für das Mittelalter aus einer verfallenen Burgruine neu erschaffen wurde, ist in dramatisch wirkender Untersicht von Nordwesten vor dem steil aufragenden Berg Säuling gezeigt. Es präsentiert sich hier mit zwei Spitzhelmen auf den Ecktürmen der Eingangsseite, die Quaglio vorgesehen hatte, die aber nie ausgeführt wurden. Jedoch fehlt der erst später von Lindenschmit auf der vorderen Terrasse errichtete Löwenbrunnen hier noch (vgl. Aquarell von Ferdinand Jodl in der Sammlung der Königin Elisabeth von Preußen, Potsdam, Inv. Aqu. Slg. 1514 (I.90); Baumgartner 1987, Abb. 11; Ausst.-Kat. München 1991, S. 78, Nr. 50). Wilhelm Lindenschmit erhielt Aufträge für einen wesentlichen Teil der Ausgestaltung des Schlosses unter Leitung von Moritz von Schwind und zog auch seinen Bruder Ludwig zur Mitarbeit hinzu. Im Rahmen des Projektes entstanden eine gemalte Außenansicht des Schlosses auf einer Gipsplatte (Suhr 1984/85, S. 17) und mehrere Bleistiftzeichnungen der Außenansicht (vgl. Ausst.-Kat. Mainz 1999, bes. Kat. Nr. 1–5), für die eine sichere Händescheidung zwischen den beiden Brüdern oft nicht möglich ist (Norbert Suhr, in: Ausst.-Kat. Mainz 1999, S. 212). Auch für das Blatt Hausmanns, das nicht signiert ist, kann die Zuschreibung an einen der beiden Brüder nicht eindeutig entschieden werden, zumal der nach der Zeichnung ausgeführte Holzstich als Vorzeichner nur den Nachnamen (»Lindenschmit del.«) angibt.

Aus dem Inventarbuch: »Seitdem ist, nicht / zum Vortheil des Aeußeren, / des Gebäudes, noch ein weiterer / Thurm hinzugefügt.«

#### *Wilhelm Lindenschmit d. Ä.* Vorzeichnungen zu Wandgemälden in Schloß Hohenschwangau

In Hausmanns Sammlung befinden sich zwei Gruppen von Vorzeichnungen für Wandbilder Lindenschmits im 1833 bis 1836 wieder aufgebauten Schloß Hohenschwangau (siehe auch Kat. Hausmann Nr. 100). Für vier Räume malte er insgesamt 28 Bilder in Öl auf Gipsputzplatten (zusammenfassend zu diesem Projekt: Arnold 2003).

Sieben Aquarelle zum sogenannten *Schwangauer Ortsgeschichts-Zimmer* und fünf durchgepauste Bleistiftzeichnungen zum sogenannten *Schyren-Saal* sowie eine Bleistiftzeichnung mit der Außenansicht des Schlosses erhielt Hausmann durch die persönliche Bekanntschaft mit dem seit 1832 als bayerischer Gesandter in Hannover wirkenden Freiherrn Joseph von Hormayr (vgl. Krauß 1986, S. 96), der maßgeblich an der Zusammenarbeit zwischen den Kunstvereinen Hannover und München mitwirkte. Diese Provenienz scheint die Behauptung Hausmanns in seinem Inventarbuch zu stützen, daß der Historiker Hormayr, der den Kronprinzen Maximilian unterrichtet hatte, bei der Darstellung der Wandbilder

in Schloß Hohenschwangau beratend tätig war (vgl. so auch Arnold 2003, S. 18). Jüngst wird auch ein anonymes Manuskript mit Themenentwürfen im Mainzer Lindenschmit-Nachlaß mit Hormayr in Verbindung gebracht, da es dessen Geschichtsauffassung deutlich widerspiegelt. Außerdem entsprechen die Texte des Mainzer Manuskripts teilweise den Bildunterschriften der Zeichnungen in der Sammlung Hausmann (vgl. Arnold 2000, S. 19f., mit Bezug auf Norbert Suhr, Mainz, und Arnold 2000, S. 72).

Nach der Ausstellung im Kunstverein Hannover 1835, also unmittelbar nach der Fertigstellung der Wandgemälde selbst (Arnold 2000, S. 70), gingen die vorliegenden Zeichnungen in den Besitz von Hausmann über. Die Existenz dieser und weiterer Blätter unter anderem im Mainzer Landesmuseum (umfangreiches Material an Vorzeichnungen) und im Münchner Lenbachhaus (Suhr 1984/85, S. 16–20) stellt die These Baumgartners (1987, S. 110, in Unkenntnis dieser Zeichnungen) in Frage, Lindenschmit habe wegen seiner besonderen Erfahrung im Bereich der Wandmalerei keine Vorzeichnungen zur Beurteilung durch Quaglio oder den Auftraggeber anfertigen müssen. Arnold betont hingegen die intensive Einflußnahme des Kronprinzen auf die Entstehung der Wandbilder und spricht sich auch für eine Verwendung der Aquarelle als Vorlagen für den Auftraggeber aus (2000, S. 23–25, S. 75). Das Konzept der Wandbildserien entwickelte der Bauherr, Kronprinz Maximilian II., wobei er sich wissenschaftliche Unterstützung bei dem Germanistikprofessor an der Münchner Universität, Hans Ferdinand Maßmann, suchte. Dieser schlug vor, »... neben der Geschichte der Burg selbst, ... Darstellungen aus der inneren Geschichte Bayerns zu liefern. ... Darstellungen aus der reichen Beziehung und Einwirkung Bayerns auf die Geschichte des gemeinsamen deutschen Vaterlandes...« (zit. nach Baumgartner 1987, S. 102). Vorbild war der unter der Leitung Karl Friedrich Schinkels zwischen 1817 und 1842 restaurierte Sommerremter in der preußischen Marienburg (Karnapp 1984, S. 135), dessen erneuerte Glasfenster Szenen aus der Geschichte des Deutschen Ordens zeigten (Boockmann 1981, S. 16).

Die Gemälde in Hohenschwangau wurden auf Gipsgrund-Tafeln ausgeführt und wie Wandgemälde behandelt. Sie erhielten jeweils eigene ornamentale Rahmen (Baumgartner 1987, S. 107).

Die erste Gruppe in der Sammlung Hausmanns umfaßt sieben aquarellierte Bleistiftzeichnungen für das Schwangauzimmer (ausführlich dazu Arnold 2003, S. 139–156). Die unterschiedlichen Formate der Blätter entsprechen den verschiedenen Formaten der ausgeführten Wandbilder. Bernhard Hausmann schreibt seine Zeichnungen Wilhelm Lindenschmit d. Ä. zu. Zahlreiche zeichnerische Ungeschicklichkeiten und der etwas trockene Zeichenduktus lassen dies jedoch fraglich erscheinen. Da die Mitarbeit von Wilhelms Bruder Ludwig an den Bildern für Hohenschwangau überliefert ist (Norbert Suhr, in: Ausst.-Kat. Mainz 1999, S. 212; vgl. Hausmann Nr. 100), wäre es denkbar, daß Ludwig die vorliegenden Zeichnungen nach Skizzen seines Bruders Wilhelm anfertigte. Leichte, zum Teil aber auch deutliche Veränderungen





96/7291

gegenüber den ausgeführten Wandbildern deuten aber darauf hin, daß es sich um Vorarbeiten, nicht um Nachzeichnungen handelt.

Zwei weitere, den Blättern der vorliegenden Serie vergleichbare, aquarellierte Federzeichnungen befinden sich in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München, wo sie ebenfalls Wilhelm Lindenschmit d. Ä. zugeschrieben werden (*König und verwundeter Ritter*, Inv. G 5825; *Mittelalterliche Schwurszene*, Inv. G 5826; Arnold 2000, Abb. 115).

Die zweite Serie besteht aus fünf kleinen Bleistiftzeichnungen auf Transparentpapier. Es handelt sich um Zeichnungen zu einigen der acht Wandgemälden im sogenannten *Schynrenzimmer*, dem späteren Ankleidezimmer der Königin Marie, in dem laut Sötl (1842, S. 580f.) die *Taten der Ahnen der Wittelsbacher* dargestellt waren (vgl. dazu Arnold 2000, S. 67f.; Arnold 2003, S. 120–138). Statt gut belegter staatspolitischer Ereignisse wählte man Szenen mit legendenartigem oder anekdotischem Charakter, die ein idealisiertes, mythisches Heldenbild der bayerischen Vorfahren erschaffen sollten, um das Nationalgefühl zu stärken (vgl. Hormayr 1842). Dem entsprachen auch die dem nazarenischen Stil verpflichteten Entwürfe Lindenschmits.

Die Funktion dieser Blätter ist schwieriger zu beurteilen. Arnold konnte an einem Beispiel (Hausmann Nr. 112 = ZL-Nr. 96/7315) nachweisen, daß das Blatt der Sammlung Hausmann eine Pause nach einer Entwurfszeichnung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München ist (Arnold 2000, S. 75; Arnold 2003, S. 132). Sie vermutet, »daß Lindenschmit diese eventuell von seinen Aquarellen abgepaust und Hormayr zugeschickt hat, um sein Urteil darüber zu erfahren« (Arnold 2000, S. 75).

Aus dem Inventarbuch: »...es sind Entwürfe zu encaus- / tischen Gemälden, welche der / Künstler zum Theil mit Abän= / derungen, in den Räumen / des Schlosses HohenSchwangau / ausgeführt hat, und welche der // selbe in Anerkennung der von / dem Freiherrn von Hormayr ihm / gemachten wesentlichen Unter= / stützung bey Erforschung und / Bezeichnung der zur Darstel= lung zu wählenden Histori= schen Momente, dem letzten / übersandt hatte –.«

Wilhelm Lindenschmit d. Ä. (?)

### Tod Kaiser Lothars III.

Bleistiftzeichnung, farbig aquarelliert; 114 x 135 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 100 = ZL-Nr. 96/7290), dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »101.«, unterhalb der Einfassung: »1. / Tod Kaiser Lothars III.«, links unten »F.W. Lindenschmidt del.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 101.

HAUM, ZL-Nr. 96/7291.

Provenienz: Geschenk des Freiherrn Joseph von Hormayr, bayerischer Gesandter in Hannover, im Anschluß an die Ausstellung im Kunstverein Hannover, 26. 5. 1835.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1835; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: *Hannoversche Kunstblätter*, Nr. 9, 20. 3. 1835, Sp. 65–72, hier Sp. 69; *Ausst.-Kat. Hannover 1835*, Nr. 506.1; *Ausst.-Kat. Hannover 1962*, Nr. 42; Arnold 2003, Kat. E 84, Abb. 151. – Nicht bei Suhr 1984/85.

Dargestellt ist die Übergabe der Reichskleinodien von Kaiser Lothar III. von Süpplingenburg kurz vor seinem Tod im Jahre 1137 an seinen Schwiegersohn Heinrich X. (den Stolzen). Nach der Erläuterung der *Hannoverschen Kunstblätter* (Nr. 9, 20. 3. 1835, Sp. 69, Nr. 1) starb Kaiser Lothar auf dem Rückweg seiner Romreise kurz vor Hohenschwangau am 3. Dezember 1137 »in einer elenden Bauernhütte des Weilers Breitenwang«.

Der alte Kaiser sitzt aufgerichtet in einem schlichten, engen Raum in einer einfachen Bettstatt. Mit beiden Händen überreicht er die Krone an den neben ihm stehenden Schwiegersohn Heinrich X., seit 1126 Herzog von Bayern. Auf der anderen Seite des Bettes steht weinend zusammengesunken die Tochter des Kaisers, Gertrud von Süpplingenburg, am Fußende kniet ein Priester im Gebet.

Die Darstellung entspricht der historischen Situation nicht genau. Ursprünglich hatte Heinrich von Lothar nur den Titel des Herzogs von Sachsen geerbt, beanspruchte jedoch erfolglos 1138 auch den Kaiserthron, starb dann aber bereits 1139. Heinrich wird gemäß seines Beinamens »der Stolze« dargestellt. Er trägt bereits das hermelinbesetzte Gewand des Regenten und streckt seine Hand fordernd nach dem Würdezeichen aus, die Linke hat er selbstbewußt in die Hüfte gestemmt. Im Gegensatz zu seiner Gemahlin, die ob des nahenden Todes ihres Vaters weint, scheint ihn dies völlig unberührt zu lassen, er ist offenbar nur an seiner eigenen Zukunft interessiert.

Wilhelm Lindenschmit d. Ä. (?)

### Konradins Abschied von seiner Mutter

Bleistiftzeichnung, farbig aquarelliert; 112 x 153 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 103 = ZL-Nr. 96/7293), dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »102.«,





96/7292

unterhalb der Einfassung: »2. / Conradins Abschied von seiner Mutter«, links unten auf dem Karton »F.W. Lindenschmidt inv Et del.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.102.

HAUM, ZL-Nr. 96/7292.

Provenienz: Geschenk des Freiherrn Joseph von Hormayr, bayerischer Gesandter in Hannover, im Anschluß an die Ausstellung im Kunstverein Hannover, 26. 5. 1835.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1835; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Hannoversche Kunstblätter, Nr. 9, 20. 3. 1835, Sp. 65–72, hier Sp. 69; Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1835, Nr. 506. 2; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 43; Arnold 2003, Kat. E 77, Abb. 145. – Nicht bei Suhr 1984/85.

Geschildert wird ein Ereignis aus dem Jahr 1267. Nach der Erläuterung in den *Hannoverschen Kunstblättern* (Nr. 9, 20. 3. 1835, Sp. 69, Nr. 2) und bei Söhl (1842, S. 575) verabschiedet sich Konradin, Sohn Konrads IV. von Hohenstauffen, in Hohenschwangau von seiner Mutter Elisabeth, die in zweiter Ehe seit 1259 mit dem Grafen Meinhard von Tirol verheiratet war. Elisabeth war die Tochter Ottos des Erlauchten und Schwester Ludwigs des Strengen von Bayern.



96/7294

Konradin zog nach Italien, wo er seine Erbgüter zurückerobern wollte, und auf der Seite der Ghibellinen kämpfte. 1268 wurden sie in der Schlacht von Tagliacozzo von den Truppen Karls von Anjou vernichtend geschlagen. Konradin wurde anschließend in Neapel öffentlich enthauptet. Lindenschmidt zeigt den gerüsteten Fürsten mit seiner Mutter, die ihn mit traurig gesenktem Kopf umarmt. Sein neben ihm schon ungeduldig wartendes Pferd kann sein Knappe nur noch mit Mühe halten. Im Hintergrund sind seine Gefolgsleute angedeutet und rechts hinter der Mutter erkennt man die von ihm zurückgelassenen Angehörigen. Die Szene wurde in identischer Form als Wandgemälde ausgeführt (vgl. Baumgartner 1987, Abb. 44).

*Wilhelm Lindenschmidt d. Ä. (?)*

Konradin von Schwangau  
in die Abtei Steingaden gerettet

Bleistiftzeichnung, farbig aquarelliert; 104 x 108 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr.102 = ZL-Nr.96/7292), dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »103.«, unterhalb der Einfassung »3. / Conrad von Schwangau in die Abtei Steingaden / gerettet.«, links unten auf dem Karton »F.W. Lindenschmidt inv Et del.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.103.

HAUM, ZL-Nr. 96/7293.

Provenienz: Geschenk des Freiherrn Joseph von Hormayr, bayerischer Gesandter in Hannover, im Anschluß an die Ausstellung im Kunstverein Hannover, 26. 5. 1835.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1835; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Hannoversche Kunstblätter, Nr. 9, 20. 3. 1835, Sp. 65–72, hier Sp. 69; Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1835, Nr. 506. 3; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 44; Arnold 2003, Kat. E 85. – Nicht bei Suhr 1984/85.

Zwei Getreue mit dem schwer verwundeten Konradin, den sie tragen müssen, sind vor der Klosterpforte angekommen, wo sie vom Abt und einem weiteren Mönch empfangen werden. Ihre Tracht kennzeichnet sie als Brüder des *Weißten Ordens* (Arnold 2003, S. 148). Während sich der Mönch mit einladen-



96/7293



der Geste an den Verletzten richtet, deutet sich in der leicht abwehrenden Gestik und Haltung des Abtes die ursprünglich feindselige Beziehung zwischen dem Hohenstauffer Konradin und dem 1147 von den Welfen gegründeten Kloster Steingaden an (vgl. Hannoversche Kunstblätter, Nr. 9, 20. 3. 1835, Sp. 69, Nr. 3). Die Szene wurde identisch als Wandgemälde ausgeführt (vgl. Baumgartner 1987, Abb. 42).

*Wilhelm Lindenschmit d. Ä. (?)*  
**Georg von Schwangau überfällt  
das Augustinerkloster Rottenbuch**

Bleistiftzeichnung, farbig aquarelliert; 128 x 180 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 105 = ZL-Nr. 96/7295), dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: »104«, unterhalb der Einfassung: »Jörg von Schwangau überfällt die Benedictiner Zellen. Reitenbuch«, links unten auf dem Karton »F. W. Lindenschmidt inv & del.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 104.

HAUM, ZL-Nr. 96/7294.

Provenienz: Geschenk des Freiherrn Joseph von Hormayr, bayerischer Gesandter in Hannover, im Anschluß an die Ausstellung im Kunstverein Hannover, 26. 5. 1835.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1835; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Hannoversche Kunstblätter, Nr. 9, 20. 3. 1835, Sp. 65–72, hier Sp. 69; Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1835, Nr. 506. 4; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 45; Arnold 2003, Kat. E 73. – Nicht bei Suhr 1984/85.

Hoch zu Roß stürmt Ritter Georg von Schwangau im Jahr 1280 in das Kloster der Augustiner von Rottenbuch, das er im Streit um Ländereien überfiel. Die *Hannoverschen Kunstblätter* (Nr. 9, 20. 3. 1835, Sp. 69, Nr. 4) sowie Hormayr (1842, S. 85) erläutern, daß es sich bei dem Kloster um eine Gründung von Welf d. Ä. im Hochwald an der Ammer handelt. Unter den Hufen des Pferdes liegt der Pförtner tot am Boden, die Schlüssel und eine Lanze, mit der er sich verteidigen wollte, noch in der Hand. Ein Mönch fleht kniend um Gnade,

ein weiterer mahnt mit dem Kruzifix zur Friedfertigkeit, ein anderer fleht betend um Rettung, während im Hintergrund die Klostermauern in Flammen stehen.

*Wilhelm Lindenschmit d. Ä. (?)*  
**Der Minnesänger Hiltebold mit zwei  
Ritterfräulein am Ufer des Alpees**

Bleistiftzeichnung, farbig aquarelliert; 117 x 148 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 104 = ZL-Nr. 96/7294), dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: »105«, unterhalb der Einfassung »5. / Der Minnesänger Hiltebold von Schwangau in seinem / Burg-Garten«, links unten auf dem Untersatzkarton: »F. W. Lindenschmidt inv & del.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 105.

HAUM, ZL-Nr. 96/7295.

Provenienz: Geschenk des Freiherrn Joseph von Hormayr, bayerischer Gesandter in Hannover, im Anschluß an die Ausstellung im Kunstverein Hannover, 26. 5. 1835.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1835; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Hannoversche Kunstblätter, Nr. 9, 20. 3. 1835, Sp. 65–72, hier Sp. 69; Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1835, Nr. 506. 5; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 46; Arnold, 2000, S. 13, Anm. 58; Arnold 2003, Kat. E 83, Abb. 148 u. S. 144f. – Nicht bei Suhr 1984/85.

Hiltebold, auf den die Manessische Liedersammlung zurückgeht, steht in einem Burggarten und spielt auf der Harfe. Durch seinen Schwanenhelm ist er als Mitglied der Schwangauer gekennzeichnet. Er wird von einer links neben ihm stehenden jungen Frau mit Gesang begleitet. Sie schaut auf eine Schriftrolle mit den Noten. Hinzu kommt eine weitere junge Frau, die ebenfalls eine Schriftrolle bei sich hat und einen Ruhmeskranz für den Sänger bereithält. Rechts im Hintergrund ist auf der Felsenanhöhe Schloß Hohenschwangau angedeutet. Das Wandbild stellt sich heute in verändertem Zustand dar, es zeigt nur eine weibliche Figur neben Hiltebold, die Zeichnung der Sammlung Hausmann gibt demgegenüber den ursprünglichen Entwurf wieder, wie zeitgenössische Beschreibungen belegen, wo von »zwei Fräulein« die Rede ist (z. B. Sörtl 1842, S. 582; siehe auch Arnold 2000, S. 13, Anm. 58; Arnold 2003, S. 144).

*Wilhelm Lindenschmit d. Ä. (?)*  
**Maximilian I. beichtet dem Abt Geiler von Kaisersberg**

Bleistiftzeichnung, mit Aquarell- und Deckfarben koloriert; 107 x 105 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 107 = ZL-Nr. 96/7297), dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »106«, unterhalb der Einfassung: »Max I beichtet dem Abt Geiler von Kaisersberg«, links unten auf dem Karton: »F. W. Lindenschmidt inv & del.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 106.

HAUM, ZL-Nr. 96/7296.



96/7295





96/7296

Provenienz: Geschenk des Freiherrn Joseph von Hormayr, bayerischer Gesandter in Hannover, im Anschluß an die Ausstellung im Kunstverein Hannover, 26. 5. 1835.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1835; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.  
Literatur: Hannoversche Kunstblätter, Nr. 9, 20. 3. 1835, Sp. 65–72, hier Sp. 69f.; Ausst.-Kat. Hannover 1835, Nr. 506. 6; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 47; Arnold 2003, Kat. E 89, Abb. 158 u. S. 150. – Nicht bei Suhr 1984/85.

König Maximilian I. und Abt Geiler von Kaisersberg sitzen sich im Beichtgespräch gegenüber. Die Erläuterungen in den *Hannoverschen Kunstblättern* (Nr. 9, 20. 3. 1835, Sp. 69f.) nennen das Datum 1509. Der Kaiser und »letzte Ritter« ist mit dem Gelehrten und Redner konfrontiert, der seit 1478 als Prediger im Münster zu Straßburg wirkte (Arnold 2003, S. 151) und in vehementen Spottreden die Unsitten der Zeit geißelte. Ein weiteres Aquarell befindet sich im Landesmuseum in Mainz (Inv. GS 0/851; Suhr 1984/85, S. 20, 33, Nr. A 18). Die Szene wurde identisch als Wandgemälde ausgeführt (vgl. Kobell 1898, S. 208, 210; Arnold 2000, Abb. 8).



96/7297

*Wilhelm Lindenschmit d. Ä. (?)*

**Dr. Langenmantel führt Dr. Martin Luther nach dessen Flucht aus Augsburg nach Hohenschwangau**

Bleistiftzeichnung, farbig aquarelliert; 111 x 191 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 106 = ZL-Nr. 96/7296), dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »107.«, unterhalb der Einfassung: »7. / Der Langenmantel führt Dr. M. Luther auf / Hohenschwangau.«, links unten auf dem Karton »F. W. Lindenschmidt inv. Et del.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 107.

HAUM, ZL-Nr. 96/7297.

Provenienz: Geschenk des Freiherrn Joseph von Hormayr, bayerischer Gesandter in Hannover, im Anschluß an die Ausstellung im Kunstverein Hannover, 26. 5. 1835.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1835; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Hannoversche Kunstblätter, Nr. 9, 20. 3. 1835, Sp. 65–72, hier Sp. 70; Ausst.-Kat. Hannover 1835, Nr. 506. 7; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 48; Arnold 2003, Kat. 86, Abb. 154 u. S. 148, Anm. 539. – Nicht bei Suhr 1984/85.

Martin Luther und der Augsburger Dr. Johann Langenmantel steigen, gefolgt von einem Armbrustschützen und weiteren Rittern zu ihrem Schutz, den steilen Bergpfad hinauf, an dessen Ende man im Hintergrund das Schloß Hohenschwangau erkennt. Langenmantel weist Luther mit seinem ausgestreckten Arm auf den nahen Zufluchtsort hin. Während Langenmantel sein Schwert gefaßt hält, hat Luther in seinem Mönchshabit nur eine Bibel unter dem Arm.

Die Szene wurde identisch als Wandgemälde ausgeführt (vgl. Baumgartner 1987, Abb. 42, 45; Arnold 2000, Abb. 8). Historisch ist ein solches Ereignis ebensowenig nachweisbar wie manch andere Szene der Wandbilder im Schwangauer Ortsgeschichtszimmer. Nach Arnold (2003, S. 150) sollte mit ihrer Einführung »die Bedeutung des Schlosses Hohenschwangau als Denkmal gesteigert und nach Hormayrs Vorstellung eine zweite Wartburg« geschaffen werden.

*Wilhelm Lindenschmit d. Ä.*

**Herzog Luitpold von Bayern erstürmt den Ring der Normannen an der Dyle**

Bleistiftzeichnung, auf Transparentpapier, auf weißes Papier aufgezo-gen; 105 x 145 / 87 x 126 mm. Bezeichnet auf dem weißen Papier verso Mitte mit Bleistift »8«, am oberen Rand (angeschnitten) mit rotem Stift »8«.

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 109 = ZL-Nr. 96/7312 und Hausmann Nr. 110 = ZL-Nr. 96/7313), dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »108.«, unten (die Einfassung überschneidend) »Herz: Luitpold stürmt den Ring der Normannen an der Dyle. / 8.«, links unten auf dem Karton »F. W. Lindenschmidt. inv. Et del.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 108.

HAUM, ZL-Nr. 96/7311.





96/7311

Provenienz: Geschenk des Freiherrn Joseph von Hormayr, bayerischer Gesandter in Hannover, im Anschluß an die Ausstellung im Kunstverein Hannover, 26.5.1835.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1835; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1835, Nr. 506.8; Arnold 2000, S. 75, 108, Nr. E 61; Arnold 2003, Kat. E 50 u. S. 124. – Nicht bei Suhr 1984/85.

Nachdem der Karolinger Arnulf, ostfränkischer König, 891 gegen die Normannen an der Dyle (heute Belgien) gesiegt hatte, ernannte er seinen Neffen Luitpold zum Herrscher über das ostfränkische Reich, um nach Italien ziehen zu können. Anschließend verteidigte Luitpold das Land an der Dyle 892 erneut gegen die Normannen. Die Szene wurde in leicht veränderter Form als Wandbild ausgeführt (Arnold 2000, S. 67, Abb. 108). Die zu Boden gesunkenen Krieger links unten wurden deutlicher herausgearbeitet und vor allem wurde die Szene nach rechts erweitert, wo ein Ausblick über den Kai und den Fluß zu weiteren Kämpfenden im Hintergrund gewährt wird.

Weitere Bleistiftskizzen befinden sich im Landesmuseum Mainz (Inv. GS 0/3007, GS 1983/166, GS 1983/167, GS 1983/177; Suhr 1984/85, S. 18 m. Anm. 97; Arnold 2000, S. 105, Nr. E 42, E 43, S. 107, Nr. E 58, E 59 u. Abb. 118, 119) und in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München

(Inv.-Nr. 5775; Suhr 1984/85, S. 18 m. Anm. 97; Arnold 2000, S. 107, Nr. E 57). Ein Aquarell dieser Szene ebenfalls im Mainzer Museum (Inv. GS 0/2737; Suhr 1984/85, S. 18, 33, Nr. A 13; Arnold 2000, S. 107, Nr. E 56, Abb. 120).

*Wilhelm Lindenschmit d. Ä.*  
**Heinrich der Löwe rettet Kaiser  
 Friedrich Barbarossa in Rom**

Bleistiftzeichnung, auf Transparentpapier, auf weißes Papier aufgezogen; 110 x 139 / 82 x 112 mm. Bezeichnet auf dem weißen Papier verso Mitte mit Bleistift »9«, oben mit rotem Stift »9«.

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 108 = ZL-Nr. 96/7311 und Hausmann Nr. 110 = ZL-Nr. 96/7313), dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »109.«, unten (die Einfassung überschneidend) »Heinrich d. L. rettet d. K. Barbarossa in Rom. / 9.«, links unten auf dem Karton »F. W. Lindenschmidt. inv. et del.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 109.

HAUM, ZL-Nr. 96/7312.

Provenienz: Geschenk des Freiherrn Joseph von Hormayr, bayerischer Gesandter in Hannover, im Anschluß an die Ausstellung im Kunstverein Hannover, 26.5.1835.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1835; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1835, Nr. 506.9; Arnold 2000, S. 75, 108, Nr. E 62, Abb. 101; Arnold 2003, Kat. E 55, Abb. 117 u. S. 124. – Nicht bei Suhr 1984/85.

Es handelt sich um einen Entwurf, der in veränderter Form als Wandbild ausgeführt wurde: Als *Otto von Wittelsbach schützt Kaiser Friedrich in dem Aufruhr zu Rom* ist das Bild als quadratisches Format im Schyrenzimmer dargestellt, nachdem es zunächst unter anderem Titel und im rechteckigen Format für die Staufferstube vorgesehen gewesen war (Arnold 2000, S. 65, Abb. 100; Arnold 2003, S. 124. Vgl. Baumgartner 1987, Abb. 32).

Sowohl dem kaiserlichen Bannerträger Otto von Wittelsbach als auch dem Welfenherzog Heinrich der Löwe wird die Rettung Kaiser Friedrich Barbarossas 1155 zugeschrieben. Als dieser bei der Rückkehr von seiner Kaiserkrönung in Rom in der *Veroneser Klause*, einem engen Gebirgspäß der Etsch, durch Räuber überfallen wurde, die ihm den Weg abschnitten, sei Otto bzw. Heinrich mit seinen Soldaten über eine steile Felswand geklettert und den Angreifern von hinten in den Rücken gefallen und habe so den Kaiser befreit. Während die Bildüberschrift des Wandbildes Otto nennt, ist als Hauptfigur Heinrich der Löwe mit dem Löwenwappen auf dem Schild zu erkennen – Ottos Wappen war der Adler. In der vorliegenden Skizze ist die Szene hingegen nicht eindeutig zu bestimmen, da die Schilde ohne Wappen sind. Der Kaiser, am rechten Bildrand zu erkennen, ist im Getümmel vom Pferd gesunken und wird nun von seinem Retter beiseite gezogen. Das Bildfeld wird eingenommen von einem wilden Kampfgetümmel zwischen gut ausgerüsteten Kriegern (der kaiserlichen Armee) und einfacher gekleideten Kämpfern (den Räubern).



96/7312





96/7313

*Wilhelm Lindenschmit d. Ä.*

### Herzog Ludwig kämpft mit den Bayern in Ägypten gegen die Sarazenen

Bleistiftzeichnung, auf Transparentpapier, auf weißes Papier aufgezogen; 94 x 143 / 75 x 127 mm. Bezeichnet auf dem weißen Papier verso Mitte mit Bleistift »10«, oben am Rand angeschnittener Strich mit rotem Stift.

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 108 = ZL-Nr. 96/7311 und Hausmann Nr. 109 = ZL-Nr. 96/7312), dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »110.«, unten (die Einfassung überschneidend) »Herz. Ludwig kämpft mit den Baiern in Ägypten gegen die / Sarazenen / 10.«, links unten auf dem Karton »F.W. Lindenschmidt. inv. & del.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 110.

HAUM, ZL-Nr. 96/7313.

Provenienz: Geschenk des Freiherrn Joseph von Hormayr, bayerischer Gesandter in Hannover, im Anschluß an die Ausstellung im Kunstverein Hannover, 26. 5. 1835.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1835; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1835, Nr. 506. 10; Arnold 2000, S. 75, 108, Nr. E 63; Arnold 2003, Kat. 69 u. S. 131. – Nicht bei Suhr 1984/85.

Ludwig I., Herzog von Bayern (»der Strenge«, 1183–1231), einziger Sohn Ottos I. aus dem Hause Wittelsbach und Gründer des Benediktinerklosters Scheyern, schloß sich 1221 Friedrich II. zum 4. Kreuzzug an, bei dem er in ägyptische Gefangenschaft geriet. Inmitten des plötzlich ansteigenden Flusses werden die Kreuzritter, an Kostümen und der Fahne mit Kreuzemblem gut erkennbar, von den Pfeilen der »Sarazenen« getroffen. Dennoch stürmen sie mutig voran, so daß die Feinde mit ihren orientalischen Turbanen sich bereits zur Flucht umwenden. Die Szene wurde leicht verändert als Wandbild ausgeführt. Die räumliche Disposition wurde zugunsten eines starken Tiefenzuges der Komposition verändert: Die flüchtenden Sarazenen stehen am rechten Bildrand ganz vorn, während Ludwig und seine Männer deutlicher aus dem Mittelgrund hervorkommen. Auch wurden die Kostüme der Orientalen malerischer ausgeschmückt. Auffällig ist vor allem das Leopardenfell, das der vordere Bogenschütze über seiner Schulter trägt (vgl. Haasen 1998, S. 55; Arnold 2000, S. 66f., Abb. 7, Abb. 105).

*Wilhelm Lindenschmit d. Ä.*

### Das Siegesmahl nach der Schlacht bei Ampfing

Bleistiftzeichnung, auf Transparentpapier, auf weißes Papier aufgezogen; 110 x 142 / 91 x 124 mm.

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 112 = ZL-Nr. 96/7315), dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »111.«, unterhalb der Einfassung »11. / Das Siegesmahl nach der Schlacht bei Ampfing.«, links unten auf dem Karton »F.W. Lindenschmidt. inv. & del.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 111.

HAUM, ZL-Nr. 96/7314.

Provenienz: Geschenk des Freiherrn Joseph von Hormayr, bayerischer Gesandter in Hannover, im Anschluß an die Ausstellung im Kunstverein Hannover, 26. 5. 1835.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1835; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1835, Nr. 506. 11; Arnold 2000, S. 75, 108, Nr. E 64; Arnold 2003, Kat. E 59. – Nicht bei Suhr 1984/85.

Die Darstellung beruht auf anekdotischer Legendenbildung. Eine derartige Feier ist historisch nicht belegbar, es wurde jedoch auch in der historischen Literatur des 19. Jahrhunderts darüber »berichtet« (ausführlicher dazu Arnold 2003, S. 125f.). Lindenschmit konnte eine Beschreibung unter anderem bei Hormayr finden (1830, S. 465ff.; vgl. Arnold 2000, S. 71 m. älterer Lit.). Die vorausgehende Schlacht fand 1322 zwischen Friedrich von Habsburg (»dem Schönen«) und dem Welfenherzog Ludwig von Bayern bei Mühldorf in der Ampfinger Heide statt. Ludwigs betagter Feldherr Schweppermann soll anschließend vor Erschöpfung gezittert haben. Daraufhin habe Ludwig beim Siegesmahl, bei dem nur noch ein paar Eier übrig gewesen sein sollen, mit dem Ausspruch »jedem Mann ein Ei, dem Schweppermann zwei« eine besondere Stärkung für seinen verdienten Feldherrn angeordnet. Im Feldlager, vor einem provisorisch an einem Baum aufgehängten Zeltvorhang, sitzen die Sieger beim Mahl. Dem am linken Rand mit gesenktem Kopf ermüdet sitzenden Schweppermann wird der Teller mit den zwei Eiern gereicht, während der ihm gegenüber sitzende Ludwig auf ihn das Glas erhebt.



96/7314



Ein in den Maßen mit dem vorliegenden Blatt vergleichbares Aquarell besitzt die Städtische Galerie Lenbachhaus in München (Inv.-Nr. 5824; Suhr 1984, S. 33, Nr. A 15; Arnold 2000, S. 105, Nr. E 46). Weitere Vorzeichnungen der Komposition werden im Landesmuseum Mainz bewahrt (Aquarellskizze: Inv. GS 1983/166; Arnold 2000, S. 105, Nr. E 43. Aquarell: Inv. GS 0/3021; Suhr 1984/85, S. 20, 33, Nr. A 16; Arnold 2000, S. 105, Nr. E 45, Abb. 114. Bleistiftskizze: Inv. GS 1983/168; Arnold 2000, S. 106, Nr. E 47. Bleistift-Teilskizze: Inv. GS 1983/169; Arnold 2000, S. 106, Nr. E 48).

Die Szene wurde in leicht veränderter Form als Wandgemälde ausgeführt (vgl. Baumgartner 1987, Abb. 33; Arnold 2000, S. 66, Abb. 102.).

*Wilhelm Lindenschmit d. Ä.*

### Der Prior der Kartause Mauerbach teilt die Hostie zwischen Ludwig und Friedrich

Bleistiftzeichnung, auf Transparentpapier, auf weißes Papier aufgezogen; 102 x 143 / 82 x 122 mm.

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 111 = ZL-Nr. 96/7314), dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »112.«, unterhalb der Einfassung »12. / Der Prior der Carth: Mauerbach theilt die Hostie zwischen / Ludwig u. s. Gegner Friedrich.«, links unten auf dem Karton »F.W. Lindenschmidt. inv. Et del.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 112.

HAUM, ZL-Nr. 96/7315.

Provenienz: Geschenk des Freiherrn Joseph von Hormayr, bayerischer Gesandter in Hannover, im Anschluß an die Ausstellung im Kunstverein Hannover, 26. 5. 1835.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1835; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1835, Nr. 506. 12; Arnold 2000, S. 75, 108, Nr. E 65, Abb. 110; Arnold 2003, Kat. E 66, Abb. 129 u. S. 132. – Nicht bei Suhr 1984/85.

Die Szene steht mit der vorgenannten Darstellung in unmittelbarem Zusammenhang. Sie bezieht sich auf den Friedensschluß zwischen Friedrich dem Schönen von Habsburg und Ludwig von Bayern aus dem Hause der Welfen, die als Vettern zusammen erzogen wurden. Später entbrannte jedoch zwischen beiden ein Streit um die Vorherrschaft in der Regierung des Reiches, der ab 1314 im Kampf um die Kaiserkrone kulminierte. Nachdem Friedrich den Sieg beinahe errungen geglaubt hatte, wurde sein Heer 1322 bei Mühldorf von Ludwig doch noch vernichtet. Ludwig hielt Friedrich drei Jahre lang gefangen und ließ ihn erst frei, nachdem dieser und seine Verbündeten den Bayern als Reichsoberhaupt anerkannt hatten. Friedrich kehrte anschließend jedoch freiwillig in die Gefangenschaft zurück, um eine Versöhnung zu erreichen. Ludwig nahm daraufhin seinen Vetter wieder bei sich auf, und sie führten gemeinsam die Regierung. Die Versöhnung wird hier durch das gemeinsam gefeierte Abendmahl mit einer von beiden geteilten Hostie versinnbildlicht. Ludwig, als gekrönter Kaiser mit Krone und Szepter, und Friedrich knien gemeinsam, sich die Hand reichend, vor dem Priester.



96/7315

Im Türdurchblick des Hintergrundes ist die ob der Versöhnung jubelnde Menge zu erkennen.

Das im Bildtitel angesprochene Kloster Mauerbach war eine Gründung Friedrichs. Eine Zeichnung, die dieselbe Komposition in gleichen Maßen zeigt, befindet sich in der Städtischen Galerie Lenbachhaus in München. Sie bildete, wie Arnold (2003, S. 132) nachweisen konnte, die Vorlage für die Durchzeichnung in Hausmanns Sammlung. (Irrtümlich als *Mittelalterliche Trauungsszene*, 70 x 105 mm, Feder, laviert, Inv. G 5836; Arnold 2000, S. 106, Nr. E 51, Abb. 113). Weitere Aquarelle lagern im Landesmuseum Mainz (Inv. GS 1983/171; Arnold 2000, S. 106, Nr. E 52) und im Römisch Germanischen Zentralmuseum Mainz (Suhr 1984/85, S. 33, Nr. A 17; Arnold 2000, S. 106, Nr. E 49). Eine Federzeichnung bewahrt das Mittelrheinische Landesmuseum Mainz (Inv. GS 1983/170; Arnold 2000, S. 106, Nr. E 50).

Die Darstellung wurde in identischer Form als Wandbild im Schloß Hohenschwangau ausgeführt (Arnold 2000, S. 66, 75, Abb. 103).

*Wilhelm Lindenschmit d. Ä.*

### Szene nach Friedrich Schiller, Der Gang nach dem Eisenhammer

Feder in Grau, farbig aquarelliert, über Bleistiftvorzeichnung; 146 x 195 mm. Verso links unten mit Bleistift signiert »Lindenschmidt«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 191 = HAUM ZL-Nr. 96/7299), dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »190.«, links unten »F.W. Lindenschmidt«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 190.

HAUM, ZL-Nr. 96/7298.

Provenienz: Ankauf von Simon Quaglio, aus dem Nachlaß seines Bruders Domenico Quaglio d.J., 1837, für 5 Taler.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 22. – Nicht bei Suhr 1984/85.





96/7298

Wilhelm Lindenschmit d. Ä.

### Kampfszene, verso Detailstudie eines Kämpfenden

Feder in Grau, farbig aquarelliert, über Bleistiftvorzeichnung.  
Verso Bleistift; 141 x 98 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«  
(gemeinsam mit Hausmann Nr. 190 = HAUM ZL-Nr. 96/7298), dort  
Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts  
oben »191.«, links unten »F. W. Lindenschmidt.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 191.

HAUM, ZL-Nr. 96/7299.

Provenienz: Ankauf von Simon Quaglio, aus dem Nachlaß seines  
Bruders Domenico Quaglio d. J., 1837, für 5 Taler.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Braun-  
schweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 23. – Nicht bei Suhr  
1984/85.

Beide Aquarelle dienten als Vorarbeiten für Wandbilder, die  
Lindenschmit für das sogenannte *Schreibzimmer der Königin*  
im Königsbau der Münchner Residenz entwarf. Im Hauptge-  
schloß dieses Baukomplexes richtete der Architekt Leo von  
Klenze repräsentative Appartements für König Ludwig I. und  
seine Gemahlin Therese ein. Die an Antike und Renaissance  
ausgerichtete Dekoration war 1835 fertiggestellt (siehe auch  
die Zeichnungen Ludwig Schwanthalers, Hausmann Nr. 205a,  
b, 206, 207, 209–211). Das Bildprogramm, vom König in

Zusammenarbeit mit Klenze entwickelt, legte für die Räume  
der Königin Darstellungen zur deutschen Literatur fest. Ihr  
Schreibzimmer war dabei den Werken Schillers gewidmet,  
die Wandbilder wurden von Lindenschmit selbst und von  
Philipp Foltz (1805–1877) ausgeführt (Brunner 1977, S. 121,  
Abb. 115). Mit den schweren Beschädigungen des Gebäudes  
im zweiten Weltkrieg gingen auch die Wandmalereien wei-  
testgehend verloren und konnten nur teilweise in dem 1980  
abgeschlossenen Wiederaufbau rekonstruiert werden. Doku-  
mentiert ist der Originalzustand unter anderem in einer 1836  
entstandenen Gouache von Franz Xaver Nachtmann in der  
Aquarellsammlung der preußischen Königin Elisabeth und in  
einer Wiederholung dieser Darstellung im sogenannten *Wit-  
telsbacher Album* (Inv. Aqu. Slg. 2268 (25.35); Ausst.-Kat.  
München 1991, Nr. 14, S. 35, mit älterer Lit.; Buttlar 1999,  
S. 231, Abb. 302).

Eine Darstellung zeigt eine Szene aus Schillers Ballade *Der  
Gang nach dem Eisenhammer* von 1797 (Schiller, National-  
ausgabe, 1943ff., Werke Bd. 1, S. 392–402 und Anmerkungen  
Bd. 2, Teil II A, S. 637–641). In 30 Strophen verarbeitet Schil-  
ler einen auf die französische Literatur des 17. Jahrhunderts  
zurückgehenden Stoff, den er durch Frau von Stein in Form  
der Novelle *La fille-garçon* (1780) von Edmonde Restif de la  
Bretone kennengelernt hatte.

Fridolin, Diener einer Gräfin, deren Gatte Besitzer eines  
Eisenhammers war, wird von dem Jäger Robert aus Mißgunst





96/7399

verleumdet, weil die Gräfin ihren treu ergebenen Diener Fridolin stärker beachtet. Robert veranlaßt den Grafen zum Befehl an die Arbeiter des Eisenhammers, denjenigen, der als nächster nach der Ausführung eines Auftrages fragt, in den glühenden Ofen zu stoßen. Fridolin, der das Opfer sein soll, kommt jedoch zu spät, weil er zuvor als Meßdiener in der Kirche ausgeholfen hat. Robert hingegen, überzeugt, Fridolin sei längst von den Arbeitern getötet, erkundigt sich ungeduldig bei ihnen und wird selbst das Opfer seiner eigenen Intrige. Dargestellt ist hier die Szene nach Strophe 25, in der Knecht Fridolin in den Gewölbekeller der Eisenschmiede tritt. Rechts im Hintergrund ist ein Arbeiter am Eisenhammer zu sehen. Vorn tritt der ahnungslose Diener zu den Arbeitern vor den Feuerofen. Zu dritt stehen sie auf einem provisorisch aufgebockten Steg aus Bretterbohlen am Rand des rauchenden Ofens. Unisono weisen beide Arbeiter auf das Feuer, in das sie, ihrem Auftrag entsprechend, den Jäger Robert hineingestoßen haben. Mit dem instabilen Steg, auf dem Lindenschmit die drei wie auf einer Bühne auftreten läßt, macht er die Gefahr, der Fridolin knapp entronnen ist, anschaulich. Das Thema der Ballade erfreute sich allgemeiner Beliebtheit; so verwundert es nicht, daß es auch zur Ausmalung der Appartements der Königin ausgewählt wurde. Schillers Gedicht wurde von Goethe besonders geschätzt, und es erschienen mehrere Vertonungen. 1838 fand die Uraufführung der Oper von Friedrich Reil und Conradin Kreuzer statt.



96/7399

Das zweite Aquarell zeigt eine wegen der starken Zerstörung der Wandbilder im Schiller-Zimmer nicht mit abschließender Sicherheit benennbare Kampfszene. Die zeichenstilistischen Übereinstimmungen zum vorangehenden Blatt lassen jedoch nur den Schluß zu, daß es sich hier ebenfalls um einen Entwurf für diesen Raum handelt. Auch das Format der Zeichnung entspricht dem Format einiger hier ehemals vorhandener kleinerer Wandbilder. Eine nachträglich mit Bleistift in Hausmanns Inventarbuch eingetragene Notiz schlägt Schillers Gedicht *Graf Eberhard der Greiner* vor, und tatsächlich kann dies als Textvorlage für unsere Szene wahrscheinlich gemacht werden: Nach Wasem ist an der Südwand rechts unten eine Darstellung zu diesem Gedicht von Lindenschmit ausgeführt worden, deren Aussehen jedoch nicht überliefert ist (Wasem 1981, S. 306, Nr. 17, S. 377f.). Als einzige weitere Kampfszene kommt im Schreibzimmer der Königin nur ein querformatiges Bild nach Schillers *Ritter Toggenburg* vor, das jedoch bildlich dokumentiert (unter anderem Aquarell-Karton in der Graphischen Sammlung München, Inv. 24343) und mit unserer Szene nicht identisch ist.

Schillers Gedicht *Graf Eberhard der Greiner von Württemberg – Kriegslied* (Schiller, Nationalausgabe, Werke Bd.1, Gedichte 1776–1799, S.128–130, und Anmerkungen Bd.2, Teil II A, S.121–123) entstand 1781/1782. Den historischen Hintergrund bildeten die Auseinandersetzungen zwischen Graf Eberhard II. von Württemberg (1315–1392) und den mitein-



ander verbündeten Reichsstädten seines Landes. Im Mai 1377 erlitt Eberhards Sohn Ulrich, der wie sein Vater als sehr kampfeslustig galt («Der Greiner» oder «Der Zänker»), eine schwere Niederlage gegen die Stadt Reutlingen; im August 1388 fiel er in der Schlacht bei Döffingen bei Weil am Rhein, konnte jedoch mit dieser Schlacht die beherrschende Stellung der Städte brechen. Die Darstellung könnte auf die Tötung Ulrichs abheben, die Schiller in seinem Gedicht (Zeile 41ff.) dramatisch ausmalt: »Der junge Grav voll Löwen-grimm / schwung seinen Heldenstab / ... / Doch weh! ach weh! ein Säbelhieb / ... Sunk schwer auf sein Genik / ... Und sterbend brach sein Blick.«

Auf dem Verso zeichnete Lindenschmit mit Blei eine Teilstudie des Axtkämpfers gesondert und im Detail heraus. Er arbeitete die Faltenbildung des Kostüms und die anatomischen Einzelheiten heraus. Dies ist als Beleg dafür zu werten, daß es sich um Vorarbeiten zum geplanten Wandbild handelt. Das Aquarell bietet einen wertvollen Hinweis dafür, daß Lindenschmit sich bei seinen Freskenentwürfen für den Königsbau an den Wandmalereien im Casino Massimo in Rom orientierte. Kompositorisch und stilistisch weist das Blatt sehr enge Bezüge zu Friedrich Overbecks Fresko *Odoardo und Gildippe in der Schlacht von Solimano* in der *Stanza del Tasso* von 1826 auf (Ausst.-Kat. Rom 1981, Abb. S. 405). Lindenschmit, von dem ein Romaufenthalt nicht bekannt ist, wird über Julius Schnorr von Carolsfeld, der an der Ausmalung des Casino Massimo beteiligt war und seit 1826 als Professor an der Münchner Akademie wirkte, aus erster Hand über diese Wandmalereien informiert worden sein. Da König Ludwig I. persönlich die Berufung Schnorrs nach München bewirkt hatte, ist davon auszugehen, daß die Orientierung an den römischen Fresken für seinen Königsbau auch auf konkreten Vorgaben von ihm beruht.

Aus dem Inventarbuch: »(zu Nr. 190:) ... Die Composition ist einfach / und verständlich, der Contrast / des frommen Ausdrucks des Kna / ben gegen die Rohheit der Knechte // bezeichnend.«

## Heinrich von Mayr

Nürnberg 22.2.1806 – 5.4.1871 München

Besuch der Nürnberger Kunstschule unter Leitung seines Stiefvaters Christian Friedrich Fues. Frühe Spezialisierung auf Genremalerei und die Darstellung von Pferden und Schlachtszenen. 1825 ging er zur Fortsetzung seiner Pferdestudien nach München, wo er in den königlichen Marställen Gelegenheit zum Zeichnen edler Pferde erhielt. Angeblich sogar Besuch der Veterinärschule zum Studium der Anatomie des Pferdes.

Erwerb einiger Gemälde durch Prinz Maximilian von Bayern, der den Künstler zum *Cabinetmaler* ernannte. 1838 Orientreise mit dem Prinzen, von Mayr fertigte Skizzen und Vorzeichnungen für Lithographien an. Sie fanden später als Illustrationen von Maximilians Reiseerinnerungen Verwendung. Mayr pflegte ein für ihn charakteristisches Themenspektrum, bei dem die Verbindung von Landschaft, genrehaften Ele-

menten und Pferdedarstellungen eine grundlegende Konstante bildet.

## Heinrich von Mayr

### Walachische Bauernfamilie

Aquarell und Deckfarben, über Bleistiftvorzeichnung, Einfassung mit Goldrand und Feder in Schwarz; 233 x 322 mm.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »164.«, links unten »H. von Mayr / in München«, rechts unten »1837«, unten Mitte »Wallachische Bauern Familie«, hinter dem Blatt »Geschenk des Künstlers«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 164.

HAUM, ZL-Nr. 96/7172.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 4. 8. 1837.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Ein einfacher Bauernkarren, hoch mit Stroh ausgepolstert, wird von vier abgemagerten Pferden in paralleler Anspannung gezogen. Ein Mann sitzt als Wagenlenker vorn auf dem Karren, ein kleines Kind im Schoß. Hinter ihm sitzen zwei Frauen, mit ihren Spinnrocken beschäftigt, sowie ein weiteres Kind. Ein Fohlen begleitet die Gesellschaft. Aufgewirbelter Straßenstaub und die ungestümen Gebärden der Pferde machen die hohe Geschwindigkeit des Wagens deutlich; dies stimmt jedoch mit der geruhsamen Haltung der spinnenden Frauen nicht überein.

Peter von Hess hatte die genreartige Darstellung des walachischen Pferdefangs und der walachischen Pferdehändler begründet. Zeitgenössisch konnten derartige Szenen vor den Toren Münchens beobachtet werden. Der hohe Verlust an Pferden in den napoleonischen Kriegen wurde durch Tiere aus Mittel- und Osteuropa ausgeglichen, die von ostgalizischen Bauern aus den Karpaten (im heutigen Rumänien) nach München gebracht wurden. Alle zwei bis drei Jahre trieben sie 600 bis 1000 bessarabische Pferde herdenweise in die Stadt. Auch später bestand noch großes Interesse an diesen pittoresken Szenen, die von Mayr ebenso wie Heinrich Hess



96/7172



und Heinrich Bürkel häufig darstellten (Bühler/Krückl 1989, S. 57; Ausst.-Kat. Ingolstadt 1982, S. 358). Bereits 1813 hatte Johann Adam Klein eine Radierfolge mit Fuhrwerken verschiedener ethnischer Gruppen aus Osteuropa herausgebracht. 1829 schuf er das Ölgemälde *Walachischer Lastwagen*, das mit von Mayrs Aquarell auch kompositorisch sehr gut vergleichbar ist (Nationalgalerie Berlin, aus der Sammlung des Konsuls Wagener, Inv.-Nr. W. S. 107; Best.-Kat. Berlin 2001, S. 201f.). Gegenüber Kleins realistischem, auf die Beschwerlichkeit des Reisens gerichteten Blick fällt von Mayrs Übersteigerung der fremdartigen volkskundlichen Details deutlich auf.

Von Mayr stellte 1836, 1837 und 1838 im Hannoveraner Kunstverein aus, im letztgenannten Jahr das Werk *Wallachisches Fuhrwerk in einem Wirtshofe*, eine Arbeit mit einem der vorliegenden Zeichnung verwandten Bildgegenstand.

Aus dem Inventarbuch: »Dieser Künstler ist gewandt in der / Zeichnung, besonders in der / der Pferde, lebendig in der / Darstellung aber etwas bunt / in der Farbe. –«.

### Dietrich Monten

Düsseldorf 18.9.1799 – 13.12.1843 München

Sohn eines Beamten. Ab 1816 Studium an der Universität Bonn, 1818 Militärdienst in Köln. Anschließend Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie, 1821 Wechsel an die Akademie in München. Dort schloß Monten sich Peter Hess an, malte ähnlich wie dieser hauptsächlich Schlachtenbilder, unter anderem ab 1808 für den Schlachtensaal der Münchner Residenz. Montens Darstellungen in diesem Fach zeichnen sich wie die Arbeiten von Peter Hess und Albrecht Adam durch höchste historische Präzision hinsichtlich der Uniformen und Truppenaufstellungen aus. Dies prädestinierte Monten auch zum Vorlagenzeichner für Ludwig Sigmunds Lithographien *Die Bayerische Armee nach der Ordonanz vom Jahre 1825* (Würzburg 1835–1843). Monten steht mit seinen Arbeiten in der Nachfolge Wilhelm von Kobells, dessen Werk wiederum auf dem Studium holländischer Malerei des 17. Jahrhunderts, beispielsweise des auf Pferde und Reiter spezialisierten Philips Wouwerman, basiert.



96/7272

Reisen führten ihn nach Wien, Sachsen, Preußen, später nach Holland und Italien. 1827 bis 1829 führte er für König Ludwig I. drei Fresken aus der Geschichte Bayerns in den Münchner Hofgartenarkaden aus. 1836 schuf er gemeinsam mit Wilhelm Scheuchzer sechs Ölgemälde für das Türkische Zimmer in Schloß Hohenschwangau zur Erinnerung an die Reise des Kronprinzen Maximilian in den Orient.

### Dietrich Monten

#### Kosaken bei einem gefallenen französischen Offizier, 1834

Farbtafel 16

Aquarell und Deckfarben, über Bleistiftvorzeichnung, Federeinfassung in Dunkelbraun; 194 x 271 mm. Rechts unten mit der Feder in Dunkelbraun signiert und datiert »D Monten 1834«.

Montiert auf grauem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Grau, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »85.« (Feder in Braun), links unten »D. Monten del:«, rechts unten »1834.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 85.

HAUM, ZL-Nr. 96/7272.

Provenienz: Unbekannt, Hausmann macht keine Angaben.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 24.

Monten zeigt hier eine Szene am Rande einer Schlacht, sein Interesse gilt dem menschlichen Schicksal der Soldaten, die im Kampf verwundet werden oder umkommen. Während im Hintergrund der Kampf noch im Gange ist, liegt vorn ein getöteter französischer Offizier am Boden. Sein Pferd steht neben ihm und blickt zu ihm herab, doch schon erfaßt einer der beiden herbeigerittenen gegnerischen Kosaken das Tier am Zügel, um es als Kriegsbeute an sich zu bringen.

Ein gut vergleichbares Aquarell von Wilhelm von Kobell aus dem Jahr 1799 (München Städtische Galerie Lenbachhaus, Inv. G 732; Ausst.-Kat. München/Saarbrücken 1993/94, Nr. 24) zeigt unter dem Titel *Kampf zwischen Kosaken und Franzosen* eine ähnliche Szene abseits des Schlachtfeldes, die den Blick von der Masse auf das Individuum lenkt. Nicht nur die Figuren wirken verwandt, sondern auch die Bildaufteilung und Komposition. Das Augenmerk liegt trotz der genreartigen Erzählweise jeweils auf der exakten Beschreibung der Uniformen, Waffen und Abzeichen. Neben ihrem künstlerischen Wert als Gemälde sollten diese Darstellungen auch der militärischen Dokumentation dienen.

Monten stellte im ersten Jahrzehnt des Bestehens des Hannoveraner Kunstvereins sehr regelmäßig dort aus. Dennoch, so betont Hausmann, habe er das Aquarell nicht vom Künstler selbst erhalten, ein Hinweis auf die sonst üblichen Geschenke von Künstlern, denen Hausmann in Hannover Ausstellungsmöglichkeit bot.

Aus dem Inventarbuch: »...mit eben so feinem Gefühle als / künstlerischer Meisterschaft darge= / stellt.«.





96/7331

**Christian (Ernst Bernhard) Morgenstern**  
Hamburg 29.9.1805 – 27.2.1867 München

Sohn des Miniaturmalers Johann Heinrich Morgenstern. Erste Ausbildung bereits mit neun Jahren bei dem Panoramamaler Christoph Suhr, dessen Bruder Cornelius er 1818 nach Rußland begleitete. Ausbildung ab 1824 bei dem Maler und Graphiker Siegfried Bendixen in Hamburg, ab 1827 Studium an der Kopenhagener Akademie. Anschließend Studienreisen nach Schweden und Norwegen, nach kurzem Aufenthalt in Hamburg 1829 Reise in den Harz. Niederlassung in München 1829/30 auf den Rat seines Freundes und Förderers Carl Friedrich Freiherr von Rumohr, auf dessen Gütern Rothenhausen und Tenthorst er 1826 bis 1827 häufig Gast war (Hirschfeld 1931, S.259f.). Spezialisierte sich auf Landschaftsdarstellungen aus der Umgebung Münchens und den bayerischen Gebirgen, malte jedoch eher flache Ebenen als gewaltige Gebirgszüge. Gemeinsame Wanderungen im Münchner Umland und Reise in das Berchtesgadener Land mit Christian Holm und Thomas Fearnley. Freundschaft mit Carl Rottmann, Eugen Napoleon Neureuther und Eduard Schleich d. Ä. Mit diesem Reise nach Italien. Weitere Studienreisen 1839 in das Elsaß und an den Rhein, 1850 nach Hamburg und Helgoland, später in die Schweiz. Seit 1852 verbrachte er die Sommer in Dachau.

Morgenstern verbindet in seiner künstlerischen Auffassung Elemente der Romantik und des Realismus. Seine Wurzeln liegen einerseits im Studium der niederländischen Malerei

des 17. Jahrhunderts, vor allem Jacob van Ruisdaels. Ein wichtiges Vorbild war dabei Johann Georg von Dillis, der sich ebenfalls auf diese Epoche bezog. Andererseits war Morgenstern von den norwegischen Landschaftsmalern seiner Zeit, vor allem Thomas Fearnley, beeindruckt, die in ihren Werken ein möglichst objektives Bild der Natur wiedergeben wollten.

#### *Christian (Ernst Bernhard) Morgenstern* **Der Hintersee bei Berchtesgaden, 1833**

Bleistiftzeichnung; 355 x 510 mm. Links unten mit dem Bleistift monogrammiert und datiert »CM [ligiert, darunter ein Stern] 1833 / Hintersee«, links oben mit Bleistift »Abend-Beleuchtung«.

Montiert auf ockerfarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »25.«, links unten »Chr. Morgenstern del. / in München«, re. unten »1833«, unten Mitte »Der Hintersee bey Berchtesgaden. / Studie nach der Natur«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.25.

HAUM, ZL-Nr.96/7331.

Provenienz: Geschenk (?) des Künstlers, 12.5.1834.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr.49. – Nicht bei Mauß 1969.

Der Hintersee, ein Gebirgssee in den Berchtesgadener Alpen nahe Ramsau, war bei den Malern des 19. Jahrhunderts ein



beliebtes Motiv. Auf einem Hochplateau zwischen Hochkalter und Reiteralpe gelegen, kontrastiert seine spiegelglatte Oberfläche effektiv mit der ihn hinterfangenden steilen Bergkulisse. Morgensterns Position als Zeichner befindet sich unmittelbar am nördlichen Seeufer. Rechts erhebt sich die Reiteralpe mit dem markanten Stadelhorn. Einige Felsbrocken und Baumstümpfe bilden links im Vordergrund ein verschattetes Repoussoir. Im Mittelgrund rechts antwortet darauf eine kleine Landzunge, auf der zwischen Gesteinsbrocken die letzten Ausläufer des dichten Nadelwaldes zu erkennen sind, der bis heute weite Teile um den Hintersee herum prägt. Zu Füßen des Gebirgszuges und nur winzig klein am hinteren Uferrand zu erkennen, liegen einige Bauernhöfen. In ihrer Einsamkeit scheinen sie die Verlassenheit des Menschen gegenüber einer riesenhaften Natur anzudeuten. Das Motiv ist ein frühes Beispiel für die zahlreichen Seenlandschaften, die Morgenstern in der Folge geschaffen hat, so daß er in der Literatur als »Meister der bayerischen Seen« bezeichnet wird (vgl. Mauß 1969, S. 310).

Der Zeichner verwendete einen verhältnismäßig groben Bleistift und ergänzte die locker notierten, jedoch durchaus präzise und zugleich illustrativ wirkenden Umrißlinien seiner Motive durch flott eingetragene Schraffuren in abgestuften Tonstufen (vgl. dagegen Mauß 1969, S. 280, 282). Insgesamt erhält die Arbeit so den Charakter einer spontanen, unmittelbaren Naturstudie – und gehört damit zu einer Werkgruppe, die in Morgensterns ersten Münchner Jahren ab 1830 sehr dominiert (Mauß 1969, S. 280). Die eigenhändigen Bezeichnungen des Blattes durch den Maler (vgl. eine 1836 datierte Landschaftszeichnung in der Münchner Staatlichen Graphischen Sammlung, Inv. 24865 sowie die 1829 datierte Zeichnung *Isental im Harz*, ebd., Inv. 1908:48) unterstreichen dies. Morgenstern gehörte zu den ersten Münchner Landschaftsmalern, die derartige Freilichtstudien regelmäßig ausführten und sich dabei besonders für bestimmte atmosphärische Werte wie Tageszeiten, Licht- und Wetterverhältnisse interessierten (Best.-Kat. München 1984, S. 312). In diesem Sinn ist hier auch Morgensterns Notiz »Abend-Beleuchtung« am oberen Rand des Blattes zu verstehen.

Aus dem Inventarbuch: »Ich habe mich auf den Ausstel / lungen besonders für diesen Künst- / ler interessiert und bin in einem / gefolgten freundschaftlichen Brief- / wechsel mit ihm gewesen, ...«.

#### Friedrich Burghard Müller (genannt »Der rote Müller«) Kassel 1811–30. 5. 1859 München

Sohn und Schüler des Kasseler Malers Friedrich Wilhelm Müller, besuchte 1832 die Münchner Akademie und ging anschließend nach Italien, wo er mehrere Jahre lebte. Müller schloß sich dort der Kunstauffassung Joseph Anton Kochs an. 1837 Rückkehr nach Kassel, Professor an der dortigen Akademie. Müller malte Landschaften im heroischen Stil, teils auch mit mythologischem oder historischem Inhalt.



96/7366

#### Friedrich Burghard Müller (genannt »Der rote Müller«) Aus dem Val Demone in Sizilien

Schwarze Kreide, Pinsel mit schwarzer und brauner Tusche, Deckweiß und Deckfarbe in Ocker, Einfassung mit schwarzer Kreide, unten und rechts großflächig gummiert, auf braunem Papier; 303 x 409 mm.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »242.«, links unten »F.B. Müller del / in Cassel«, unten Mitte »Aus dem Val Demone in Sicilien«, rechts unten »1840.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 242.

HAUM, ZL-Nr. 96/7366.

Provenienz: Ankauf vom Künstler durch den Sohn Hausmanns als Geschenk zu dessen Geburtstag, Kassel 1840.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Nach Auskunft Bernhard Hausmanns zeigt die Zeichnung eine Landschaft in dem bei Messina auf Sizilien gelegenen Val Demone. Diese Information ist nicht anzuzweifeln, da er das Blatt über seinen Sohn als Geburtstagsgabe direkt vom Künstler bekam und dieser wohl auch den Bildgegenstand nannte. Die Arbeit wurde in Clair-obscur-Manier angelegt. Braunes Zeichenpapier bildet den Mittelton für die gemäldeartig in Brauntönen ausgeführte Pinselzeichnung. Müller gelingt es mit dieser Technik, eine dunkle, nur vom Mondschein mild beleuchtete Nachtlandschaft darzustellen.

Der Vordergrund zeigt eine Parklandschaft mit einzelnen Baumgruppen. Ein seichter Fluß durchzieht sie und grenzt an den vorderen Bildrand. Damwild, das sich beim Mondschein am jenseitigen Flußufer niedergelassen hat, verstärkt den arkadischen Eindruck. Im spannungsvollen Gegensatz dazu steht eine Bergkulisse, die mit steil aufragenden, pittoresk zerklüfteten Bergkegeln den Hintergrund ausfüllt. Die Monumentalität der Berge verbindet sich mit der nächtlich geheimnisvoll wirkenden, menschenleeren Szenerie des Vordergrundes zu einer ganz eigenständigen *heroischen Landschaft*, deren Typus Müller bei Joseph Anton Koch in Rom kennengelernt hatte.



Aus dem Inventarbuch: »...ein tüchtiger / durch einen längeren Aufenthalt- / halt in Italien gebildeter Land- / schafter, woselbst mein gelieb- / ter ältester Sohn seine nähe / re Bekanntschaft gemacht hatte, ...«.

### Moritz Müller (genannt Feuermüller)

Dresden 6. 5. 1807 – 8. 11. 1865 München

Studium der Historien- und Porträtmalerei an der Dresdner Akademie 1821 bis 1829 bei Friedrich Matthäi, 1829 bis 1830 Tätigkeit als Porträtmaler in Zittau, ab 1830 Studium an der Münchner Akademie. Seit 1830 Mitglied des Münchner Kunstvereins, dort intensive Ausstellungsbeteiligung. 1868 wird er Mitglied der Dresdner Akademie.

Spezialisiert auf Genreszenen aus Bayern und Tirol sowie Bilder aus den Befreiungskriegen der Tiroler gegen die Franzosen im Jahre 1809. Später malte er vor allem Nachtszenen mit künstlicher Beleuchtung und erhielt deswegen den Beinamen *Feuermüller*.

### Moritz Müller (genannt Feuermüller)

#### Der Tiroler im Wirtshaus

Aquarell und Deckfarben, über Bleistiftvorzeichnung; 272 x 222 mm.  
Rechts unten mit dem Pinsel signiert »M. Müller«.

Montiert auf grüngrauem Karton der Marke »Turnbulls Crayon Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »287«, links unten »Moritz Müller / in München«, rechts unten »1840.«, unten Mitte »Der Tiroler und sein Liebchen«, hinter dem Blatt »E B«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 287.

HAUM, ZL-Nr. 96/7197.

Provenienz: Ankauf über den Maler Carl Waagen, München 1843, für 5 Dukaten.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Die Gouache ist ein typisches Beispiel für das von Müller bevorzugte Bauerngenre in Form eines Nachtstückes. Sie zeigt den Innenraum eines Tiroler Wirtshauses. An einem Tisch vor einem Kachelofen sitzt ein junger Tiroler Jäger, erkennbar an dem charakteristischen Hut, den er trägt, sowie an der Flinte, die er zusammen mit seiner Jacke über einem Stuhl abgelegt hat. Dicht zu ihm getreten ist eine junge Frau, die ihren Arm auf seine Schulter gelegt hat, während er ihre Taille umfaßt. Er hat seinen Bierkrug erhoben, so als wolle er sie bitten, ihm nachzuschchenken, sie blickt jedoch versonnen vor sich hin. Die Phantasie des Betrachters mag in ihr die Wirtin oder die Tochter des Wirtes erblicken. Unbemerkt von beiden nutzt der Jagdhund die Gelegenheit, eine Wurst vom Teller seines Herrn zu schnappen. Eine Kerze beleuchtet die Szene. An einem anderen Tisch im Hintergrund sind drei weitere Personen versammelt. Ein Alter liest in einem Buch oder einer Zeitung, ihm schaut der neben ihm stehende Wirt über die Schulter; dabei sitzt ein weiterer Tiroler.



96/7197

Müller legt sein Bemühen in eine überzeugende Wiedergabe der besonderen Lichtsituation, eine artifizielle Aufgabe mit langer Tradition, die besonders in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts große Bedeutung hatte. Zwei Figurengruppen, eine am vorderen Bildrand, eine im Hintergrund, sind jeweils von einer Kerze beleuchtet. Während das vordere Paar dabei deutlich und im kontrastreichen Hell-Dunkel von der vorn stehenden Kerze angestrahlt wird, ist die entfernte Gruppe nur diffus beleuchtet. Der Künstler demonstriert in überzeugender Weise die sich ergebenden unterschiedlichen Schatten, Silhouetten und Lichtpartien.

Eine sehr ähnliche Frauenfigur wie im vorliegenden Blatt, ebenfalls bei Kerzenschein, zeigt die Miniatur im sogenannten *Miniaturealbum der Wittelsbacher* (Ausst.-Kat. München 1998, S. 67, Nr. 94) von 1841. Für die Datierung der Zeichnung kann daher ein Zeitraum zwischen ca. 1840 und 1843 (Erwerbungsdatum) angenommen werden.

Aus dem Inventarbuch: »Ich hatte schon seit län- / gerer Zeit gewünscht eine Zeich- / nung von ihm für meine Sam- / lung zu erhalten, konnte aber nie / dazu gelangen und erhielt die / Vorliegende erst im Jahr 1843...«.

### Franz Xaver Nachtmann

Obermais (Nordbayern) 6. 9. 1799 – Dezember 1846

München

Nachtmann, der 1814 bis 1819 an der Münchner Akademie studiert hatte, arbeitete bis 1825 als Blumen- und Früchtemaler an der Münchner Porzellan-Manufaktur. Er gab eine Sammlung von Lithographien mit 24 Blumen- und Früchtesteilen heraus. Als Hofmaler des Herzogs von Leuchtenberg



spezialisierte er sich nach 1825 auf Bildnisse in Aquarell- und Miniaturtechnik, daneben schuf er einige Landschafts- und Architekturgemälde. Nachtmann erhielt zahlreiche Aufträge des bayerischen Königshauses für Aquarelle und Miniaturen, darunter die bekannten Gouachen mit Interieurdarstellungen bayerischer Schlösser und der Münchner Residenz im sogenannten *Wittelsbacher Album* aus den 1830er Jahren, die oft auch herausragenden dokumentarischen Wert besitzen (dazu Ottomeyer 1979). Nachtmanns Arbeiten zeichnen sich durch eine große Detailfreudigkeit, minutiöse Ausführung und leuchtende Farbigkeit aus.

*Franz Xaver Nachtmann*

### Früchte-Stilleben mit Weintraube, Pfirsichen und Erdbeeren, 1835

Farbtafel 29

Deckfarben und wenig Feder in Braun, partiell gummiert, auf dunkelbraunem Papier; 219 x 275 mm. Rechts unterhalb der Mittelachse signiert und datiert »Nachtmann pinx / 1835«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »95«, links unten »Nachtmann pinx: / in München«, rechts unten »1835.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.95.  
HAUM, ZL-Nr. 96/7280.

Provenienz: Geschenk an Hausmann »von einem Kunstfreund«, keine weiteren Angaben.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).  
Literatur: unveröffentlicht.

Das Stilleben hatte als Gattung in der Malerei des Biedermeier eine untergeordnete Bedeutung, nur wenige Beispiele sind erhalten. Häufig wurden entsprechende Gemälde und Zeichnungen wie in vorliegendem Fall von Porzellanmalern angefertigt. Die Gouache zeigt eine wie zufällig wirkende Zusammenstellung verschiedener Früchte, die zu verschiedenen Jahreszeiten reifen. Von der Grundform einer blauen

Weintraube ausgehend, ordnet der Künstler davor zwei Pfirsiche, eine grüne Pflaume und zwei Erdbeeren an. Ähnlich wie bei den holländischen Stilleben des 17. Jahrhunderts handelt es sich also um eine artifizielle Zusammenstellung, nicht um eine Naturaufnahme. Nachtmann war im Rahmen seiner Ausbildung als Porzellanmaler sicher mühelos in der Lage, auch ohne vorbereitende Naturstudien ein solches Ensemble darzustellen, seine Blumen- und Früchtestilleben galten seinerzeit als die besten ihrer Art (Nagler, Lexicon, Bd. 10, 1841, S. 99).

Aus dem Inventarbuch: »Von der ungewöhnlichen Geschicklich / keit in Behandlung der Wasser- / farben giebt dieses... Blatt, einen von den Fachgenos / sen vielfach bewunderten Be / weis.«.

*Franz (Johann Heinrich) Nadorp*

Anholt/Westfalen 23. 6. 1794 – 13. 9. 1876 Rom

Maler und Bildhauer. 1814 bis 1827 Studium an der Kunstakademie in Prag bei Josef Bergler. Studienreisen nach Dresden und Wien. Strebte eine Laufbahn als Historienmaler an, wurde jedoch in diesem Fach nicht anerkannt. Bedeutende Leistungen auf dem Gebiet der Porträtmalerei.

Nadorp gewann in Fürst Konstantin zu Salm-Salm einen Mäzen; er begleitete dessen Sohn, Prinz Franz zu Salm-Salm, auf seiner Kavaliersreise und kam so 1827 nach Italien. 1828 erreichte er Rom, wo er sich dauerhaft niederließ. Er beteiligte sich aktiv am Leben der dort angesiedelten deutschen Künstler und machte sich als Organisator von Festen und Zusammenkünften verschiedener Künstlergesellschaften einen Namen. Freundschaft mit Josef von Führich, den er bereits in seiner Prager Akademiezeit kennengelernt hatte, sowie mit Friedrich Overbeck, Peter Cornelius und Bertel Thorvaldsen.

Nach dem frühen Tod seines Förderers dauerhafte Geldnöte, Nadorp konnte nur wenige Werke verkaufen, seinen Lebensunterhalt bestritt er zeitweilig als Zeichenlehrer. Nadorp vermachte kurz vor seinem Tod sein noch im Atelier befindliches Œuvre an Alfred Fürst zu Salm-Salm und erhielt dafür eine Leibrente. Bis heute haben sich wesentliche Teile dieses Œuvres in dieser Privatsammlung erhalten.

*Franz (Johann Heinrich) Nadorp*

### Zug der Liebenden mit Francesca und Paolo, 1835

Aquarell und Feder in Grau, über Bleistiftvorzeichnung, unten Federlinie in Schwarz (vielleicht Rest einer Einfassung), auf festem Karton mit Prägemarke *Ivory Paper* (mit Krone mit drei Efeublättern); 533 x 450 mm. Rechts unten (senkrecht gestellt) mit Feder in Schwarz signiert »Nadorp. inv / Rom«. Unterhalb der Federlinie auf dem weißem Rand links, mit Feder in Schwarz »Nadorp in Rom inv Et fec«; rechts, mit Feder in Schwarz »1835.«; mittig, mit Bleistift »Ed ella a me: nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria – dell Inferno Canto V. Dante.«.

Montiert auf braunem Karton ohne Marke, Karton und Blatt oben und unten beschnitten, vermutlich zur Reduktion auf die Größe des Sammlungskastens, Federeinfassung in Schwarz daher nur rechts und



96/7280





96/7349

links erhalten. Auf dem Untersatzkarton rechts oben »129.«, hinter dem Blatt »In Rom gekauft a 13 L d' or«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.129.

HAUM, ZL-Nr.96/7349.

Provenienz: Ankauf vom Künstler durch den Sohn Hausmanns, Rom 1836, für 60 Reichstaler.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Das Aquarell ließe von seinem Format her auf die Funktion als Gemäldekarton schließen, es fehlen allerdings technische Merkmale wie Quadrierung oder andere Übertragungshilfen. Das Blatt zeigt eine häufig dargestellte Szene aus Dantes *Göttlicher Komödie* (vgl. die Zeichnung von Joseph Anton Koch in der Sammlung Hausmann, Nr.8 = ZL 96/7318), hier aus dem fünften Gesang des *Inferno*, der von den sündhaft schuldbeladenen Liebespaaren berichtet, die vor den Augen



Dantes und Vergils in die Hölle ziehen. Der Dichter und sein antiker Mentor stehen rechts oben auf einer steil vorkragenden Felsenkante. Dante blickt mit resignierender Geste hinab auf die Sünder, während der jugendliche Vergil ihm beschwichtigend die Hand auf die Schulter gelegt hat. Groß im Vordergrund, direkt auf den Betrachter zuschwebend, befinden sich Francesca da Rimini und ihr Geliebter, Paolo, der Bruder ihres Gatten Giangiotto, der die beiden ermordete, nachdem er ihre Liebe entdeckt hatte. Ihr Ehebruch ist der Grund für die Verbannung in das Höllenreich, die Francesca mit klagendem Blick kommentiert, während Paolo seine Augen erschüttert mit der Hand verdeckt. Unter der Zeichnung sind mit Bleistift die entsprechenden Verse 121–123 im italienischen Original notiert: »Und sie zu mir: Es gibt keinen größeren Schmerz als sich im Elend an glückliche Zeiten zu erinnern«. Ein spitzohriger Teufel, um dessen Bein sich eine zischende Schlange windet, zerrt ihn hinab. Hinter dem Paar ist die Heerschar der Verdammten zu sehen. Nadorp gestaltet seine Hauptfiguren als Vertreter der nazarenischen Kunstauffassung in klassischer Anmut, seine Tätigkeit als Kopist nach Raffael (Eichler 1979, S. 1567) wirkt hier deutlich nach. Bei der Darstellung seiner Höllenfiguren orientiert er sich jedoch an Rubens' Kompositionen. Dessen *Engelsturz* und das *Apokalyptische Weib* (beide in München, Alte Pinakothek, Inv. 306 und Inv. 891; Renger/Denk 2002, S. 312–316 und S. 316–319) boten Vorbilder für die Höllenfigur, die in Nadorps Darstellung Paolo und Francesca hinabzieht. Auch die Gruppe der Verdammten im Hintergrund ist von Rubens' Darstellungen des Jüngsten Gerichtes angeregt (München, Alte Pinakothek, Inv. 890, Inv. 611; Renger/Denk 2002, S. 320–327).

Nadorp hat eine ganze Reihe von Illustrationen zu Dante hinterlassen, die sich heute zumeist in der Nadorp-Sammlung auf Schloß Anholt befinden. Ebenso wie das Aquarell der Sammlung Hausmann sind sie alle signiert und häufig mit der Ortsangabe Rom versehen, jedoch nicht datiert (Ausst.-Kat. Amsterdam 1976, S. 69). Darunter befindet sich auch ein Aquarell, das die Darstellung der Sammlung Hausmann wiederholt (650 x 463 mm, Privatsammlung Fürst zu Salm-Salm auf Schloß Anholt; Ausst.-Kat. Amsterdam 1976, S. 72, Abb. 75). Neben einigen Veränderungen von Details weicht auch die räumliche Disposition etwas ab: Im Braunschweiger Blatt wird die kosmische Weite des Schauplatzes überzeugender gestaltet. Auch für andere Darstellungen zu Dantes Dichtung sind in der Anholter Sammlung teilweise mehrere Wiederholungen derselben Komposition vorhanden (Ausst.-Kat. Amsterdam 1976, Abb. 80, 81), und aus einer brieflichen Überlieferung eines Freundes von Nadorp geht hervor, wie intensiv der Künstler an einem Dante-»Cyclus« arbeitete, ohne daß sich bisher ermitteln ließ, welchen Zweck dieser Zyklus erfüllen sollte (Brief im Nadorp-Archiv auf Schloß Anholt; Ausst.-Kat. Amsterdam 1976, S. 69, 79).

Aus dem Inventarbuch: »Die Gruppe der unglücklichen / Liebenden ist ausdrucksvoll und / schön, die Höllen Geister welche / die der Unterwelt geweihten / herabziehen sind furchtbar ge= / häufig, ...«.

## Michael Neher

München 31. 3. 1798 – 4. 12. 1876 München

Sohn des aus Biberach stammenden Malers Bernhard Neher. Ab 1813 Studium an der Münchner Akademie, anschließend bei Hofmaler Matthias Klotz und Angelo Quaglio. 1819 bis 1825 Aufenthalt in Italien, wo er sich zunächst vor allem mit Bildnissen seinen Lebensunterhalt verdiente. 1823 bis 1825 in Rom, dort gemeinsame Arbeit mit Heinrich Maria Hess, Hinwendung zur Architektur- und Genremalerei. Nach seiner Rückkehr nach München ehrenamtlicher Konservator des dortigen Kunstvereins. Er reüssierte mit italienischen Genreszenen.

1832 bis 1835 Beteiligung an der Ausmalung von Schloß Hohenschwangau. Auf seinen häufigen Studienreisen durch Deutschland, Böhmen, Frankreich und Belgien sammelte er Studienmaterial, vor allem mittelalterlicher Architektur. Im heimischen Atelier entstanden daraus minutiös gemalte Stadtansichten mit lebendiger Staffage, die sowohl beim bürgerlichen Publikum großen Erfolg hatten als auch vom bayerischen Königshaus geschätzt und gesammelt wurden. Diese Bilder »altdeutschen Städtelebens« (Boetticher 2,1, S. 133) entsprachen dem neu auflebenden Interesse für die ältere deutsche Geschichte im Biedermeier. Neben Domenico Quaglio d. J. ist Neher in der Architekturmalerei seiner Zeit in München führend. 1848 erhielt er eine Staatspension zugewiesen, 1872 wurde er durch die Ehrenmitgliedschaft der Münchner Akademie ausgezeichnet.

## Michael Neher

### Straßenszene bei Florenz, 1825

Feder in Schwarz, Federeinfassung in Schwarz, Bleistiftquadrierung; 177 x 240 mm. Mit der Feder in Schwarz links unten monogrammiert »N.«, unten Mitte »FIRENZE«, weiter rechts datiert »13 Ap. 1825«.

Montiert auf grünbraunem Karton ohne Marke (gemeinsam mit Hausmann Nr. 15 = ZL-Nr. 96/7321), dort Federeinfassung in Schwarz und Borte aus geprägtem Goldpapier (Laufender Hund), in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »14.«, links unten »J. M. Neher / aus München«, rechts unten »1825.« (in Braun).

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 14.

HAUM, ZL-Nr. 96/7320.

Provenienz: Vom Künstler erworben, 1833.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Bürkel 1941, S. 60 (Abb.); Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 50.

Die sorgfältig durchgearbeitete Federzeichnung zeigt einen malerischen Winkel in Florenz am Ufer des Arno. Der Vordergrund rechts wird von einem ortstypischen Haus bestimmt, dessen Eingang mit einem kleinen Portikus mit zwei Säulen geschmückt ist. Der Putz ist weitgehend abgeblättert, so daß darunter unterschiedlich strukturierte Mauerwerke zum Vorschein kommen – offenbar wurden zahlreiche Um- und Anbauten an dem Haus vorgenommen. Der Zeichner blickt in diagonalen Ansicht auf die Fassade, vor der ein Weg zum Ufer im Mittelgrund überleitet. Ein Fischer mit seinem Netz geht





96/7320

darauf in Richtung des Flusses. Auch am jenseitigen Ufer sind florentinische Renaissancehäuser zwischen schmückendem Baumbestand zu erkennen, dahinter erheben sich sanft die Berge. An der vorderen Ufermauer rasten zwei Frauen.

Die Staatliche Graphische Sammlung in München bewahrt eine Anzahl von vergleichbaren Zeichnungen mit schwarzer Feder, die wenig eher, 1824, entstanden. Übereinstimmend mit der Federzeichnung der Sammlung Hausmann baut Neher auch dort mit feinen, dicht gesetzten Schraffurflächen seine Darstellungen verwinkelter italienischer Gebäude auf. Harte Schlagschatten und helle Flächen werden unmittelbar nebeneinander gesetzt und betonen so das Wesen der Baukörper als kubische, von der südlichen Sonne stark beleuchtete Formen. (*Häuser in Frascati*, 1824, Inv. 24589, Ausst.-Kat. München 1979/80, Nr. 62; *Brunnen in Albano*, 1824, Inv. 24590, Ausst.-Kat. München 1979/80, Nr. 63; *Civita Lavinia*, 1825, Inv. 24591, Ausst.-Kat. München 1981, Nr. 61; *Civita Lavinia* 1824, Inv. 24588).

Bereits um 1805 schuf Johann Martin von Rohden eine in den Staatlichen Museen Kassel bewahrte Bleistiftzeichnung einer Straßenansicht in Tivoli, die im Duktus und in der Auffassung auf Nehers Zeichnungen unmittelbar vorausweist (Ausst.-Kat. Kassel 2000, S. 138, Nr. 62).

Im Unterschied zu diesen Zeichnungen ist jedoch das vorlie-

gende Blatt mit dem Bleistift quadriert, also wohl für eine Umsetzung in ein Gemälde vorgesehen gewesen: Tatsächlich wurde 1951 ein nahezu identisches Ölbild mit unbekanntem Verbleib veröffentlicht (Geller 1951, S. 78). Allerdings wurde dort die Staffage verändert. Die Figuren rücken weiter in den Vordergrund und erhalten so stärkere Prominenz. Auch wurde im Ölbild links eine die Komposition abschließende Gebäudekulisse ergänzt. Neher führte in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr in München Ölgemälde mit derartigen Sujets aus, die noch immer die stark kubische Auffassung seiner italienischen Architekturzeichnungen widerspiegeln (vgl. das Gemälde *Straße in Tivoli*, 1832, Sotheby's München, 30. 6. 1998, Nr. 27).

Das Blatt gehörte laut Hausmanns Notiz zu den Werken, mit denen er seine Sammlung 1833 begründete. Neher stellte seit den Anfangsjahren des Hannoveraner Kunstvereins regelmäßig bis in die 1870er Jahre hinein dort aus. 1835 wurde dort sein Gemälde *Der Markt in Perugia* für 20 Louisdor angeboten (Ausst. Kat. Hannover 1835, Nr. 236), aber zunächst nach Hausmanns Notizen nicht verkauft (Hausmanns persönliches Exemplar des Kataloges im Stadtarchiv Hannover, Kaps. 3573).

Aus dem Inventarbuch: »Wir haben einzelne ausge- / zeichnet schöne Bilder von / ihm auf unseren Ausstellung- / gen gehabt. –«.



Michael Neher

## Der Schloßhof zu Burghausen, 1838

Farbtafel 33

Aquarell, partiell Deckfarben und Deckweiß, über Bleistiftvorzeichnung; 211 x 251 mm. Rechts unten mit Pinsel in Braun monogrammiert und datiert »MN [ligiert] 1838.«

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »193.«, links unten »Michael Neher / in München«, rechts unten »1838.«, unten Mitte »Der Schlosshof zu Burghausen«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.193.

HAUM, ZL-Nr.96/7178.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, nach dem 27.5.1838.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr.25.

Das als »Miniaturgemälde« ausgeführte Aquarell bietet eine genaue Architekturschilderung des Innenhofes der Burg zu Burghausen oberhalb des Salzachtals, die größte bis heute erhaltene mittelalterliche Burganlage Deutschlands. Der Gebäudekomplex entstand im wesentlichen vom 13. bis 15. Jahrhundert und war im 15. Jahrhundert unter den *Reichen Herzögen* auf dem Höhepunkt seiner geschichtlichen Bedeutung (Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, neu bearbeitet von Ernst Gall, Bd. Oberbayern, 3. Aufl. München-Berlin 1960, S.354). Die Burg war in dieser Zeit Hauptresidenz der bayerischen Herzoginnen und daher Schauplatz einer aufwendigen Hofhaltung (Miller 1987, S.85).

Der Zeichner blickt von Norden, an der Schildmauer unmittelbar hinter dem Eingang stehend, in den ersten Burghof. Links ist ein Teil der Schildmauer und anschließend der sogenannte *Dürnitzstock* zu erkennen. In ihm befanden sich im vorderen Teil die Küche und Vorratsräume, im hinteren Teil mit der überdachten Treppe der beheizbare Aufenthaltsort für Ritter und Adelige. Im Winkel zwischen Schildmauer und Dürnitz erhebt sich der Bergfried mit dem nur wenig empor-

ragenden Turm. Auf der rechten Seite liegt die Kemenate mit der großen überdachten Treppe. Durch einen Torbogen in der Bildmitte führt der Blick in den zweiten Burghof, an dem Palas, Kapelle und Schatzkammer angeordnet sind (vgl. Luisa Hager/Elmar D. Schmid: Burg zu Burghausen. Amtlicher Führer, Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München 1976, S.16–20, 36–40 u. Abb.5, 6).

Eine nahezu identische Ansicht zeichnete Domenico Quaglio d.J. mit dem Bleistift, als er Burghausen am 28.9.1814 besuchte (München, WAF, Inv. B IV 127; Trost 1973, S.114, Nr.49; Miller 1987, S.85). Carl August Lebschée verwendete sie in der dritten Lieferung seiner lithographischen *Sammlung malerischer Burgen der bayerischen Vorzeit* (Trost 1973, Nr. LN 26; Miller 1987, S.40f., 85f.). Ob Neher Burghausen selbst besucht hat, ist nicht bekannt. Selbst wenn er persönlich dort war, ist seine Darstellung jedoch offenbar vollkommen von Quaglios Vorbild geprägt, der die steile Enge der mittelalterlichen Festungsarchitektur »in einer Art Weitwinkelperspektive« (Miller 1987, S.86) aufweitet. Einige kleine Unterschiede fallen beim genauen Hinsehen auf: so hat Neher in der Bildmitte aus einem zugemauerten, einfachen Rundbogen zwei gotische Maßwerkfenster gemacht, ebenso verwandelt er den Eingang links unten von einem einfachen Rundbogen in einen Spitzbogen, und auch der überdachte Treppenaufgang rechts erhält nun einen Balkon mit Maßwerk und eine elegante Säule mit gotischem Kapitell.

Neher verlebendigt den Burghof mit locker verteilten Figurengruppen in bunten, durerzeitlichen Kostümen und versetzt ihn so in die vermeintlich goldene Zeit des Spätmittelalters – tatsächlich diente die Burg seit 1763 als Garnison und wurde erst Ende des 19. Jahrhunderts restauriert (Miller 1987, S.85). Vergleichbare genrehafte Historienfiguren finden sich bereits wenig früher in einem Aquarell Lorenzo II. Quaglios, eines Bruders von Domenico Quaglio d.J. Er schuf während seiner Arbeit an der Ausmalung von Schloß Hohenschwangau eine Darstellung, in der sich vergleichbare historisch kostümierte Figuren im sommerlichen Hohenschwangauer Schloßgarten vergnügen (Inv. G 2475; Ausst.-Kat. München/Saarbrücken 1993/94, Nr.37).

Neher hat mehrere Arbeiten nach den Vorbildern aus der Serie Quaglios/Lebschées geschaffen (vgl. Miller 1987, S.98, Nr.XV E; S.104, Nr.XVIII E). Es wurde vermutet, daß er durch seine Mitarbeit in Hohenschwangau ab 1835 Zugang zu Skizzen Quaglios für die Serie der *malerischen Burgen* gehabt haben könnte.

Aus dem Inventarbuch: »Dieselbe feine Ausführung welche, / ohne (ein Wort eingefügt:) eigentlich ängstlich zu seyn, die Oel / gemälde Nehers auszeichnet, / ist auch in dieser hellen und klaren Aquarelle vorherrschend.«

### Friedrich Christoph Nilson

Augsburg 9.3.1811 – 19.12.1879 München

Erster Unterricht beim Vater Johann Philipp, ab 1820 Besuch der neu gegründeten höheren Kunstschule seiner Heimatstadt. Ab 1829 Studium an der Münchner Akademie bei



96/7178





96/7190

Clemens Zimmermann. Malte Bildnisse und Genrestücke sowie historische und literarische Themen. Beteiligung an den Wandbildern für Schloß Hohenschwangau.

Friedrich Christoph Nilson

Der junge König und die Schäferin

Farbtafel 34

Deckfarben, Goldpigment, mit Weiß und Gold gehöht, Federeinfassung in Schwarz, auf braungrauem Karton; 271 x 310 mm. Bezeichnungen als Teil der Darstellung: Auf dem Mittelpfeiler »D junge könig / u. d. schäferin«. Unten in 2 Spalten zu je 4 Zeilen »Die Kron ich dir vertraue, / Ein herzlich liebespfand, / Bis ich dich wiederschau / Nach manchem harten Stand // So nimm doch zuvor die Krone, / Die du mir liessest zum pfand! / Mit wucher ich dir lohne, / Sie herrscht nun über zwei land!«

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Turnbolls Crayon Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »241«, links unten »C. Nelson del / in München«, re. unten »1840«, unten Mitte »Der junge König und die Schäferin«, hinter dem Blatt »Geschenk des Künstlers«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 241.

HAUM, ZL-Nr. 96/7190.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 12. 5. 1840.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 26.

Das Blatt ist typisch für Nilsons illustrativen Stil. In zwei Bildersequenzen illustriert er eine 1807 erschienene Ballade von Ludwig Uhland (1787–1862), von der zwei Strophen unterhalb der Bildfelder in die Darstellung integriert sind. Die märchenartigen Verse berichten von einem jungen Prinzen, der sich bei einer Rast an einer Quelle in eine vermeintliche Schäferin verliebt. Im linken Bild sitzt sie bei ihren Schafen, während er ihr als Liebespfand eine Krone als Zeichen ihrer zukünftigen Königinnenwürde reicht. Da sich der Prinz jedoch auf dem Weg in einen Kriegszug befindet, muß die Hochzeit noch warten. Der Prinz hat sich mit seinen im Hintergrund zu erkennenden Rittern aufgemacht, das bedrohte

Land eines alten Königs zu retten. Im Bildhintergrund wartet sein Schimmel. Das rechte Bild zeigt hingegen die Rückkehr des Prinzen. Er hat das Land des alten Königs erfolgreich verteidigt und soll nun als Dank dessen Tochter zur Frau erhalten. Er aber lehnt ab, da er die Schäferin heiraten will. Nachdem der Vater jedoch den Schleier seiner Tochter gelüftet hat, wird offenbar, daß Schäferin und Königstochter identisch sind. Der Prinz, der vor beiden auf die Knie gesunken ist, hat also mit seiner Treue das Herz der Königstochter erobert und mit seiner Tapferkeit ihr Land für sich gewonnen.

Die aufwendige Ausgestaltung der Deckfarbenminiatur mit Goldhöhungen und plastisch erscheinenden Arabeskenrahmen erinnert daran, daß Nilson an der Ausmalung von Schloß Hohenschwangau beteiligt war, wo ähnliche Gliederungen der Bildfelder vorkommen (vgl. München, Staatliche Graphische Sammlung: Illustrationen zu Schillers *Glocke*, Inv. 25322–25330; zwei Doppelbild-Illustrationen mit Gedichttexten *Hans und Grete* und *Bauernregel*, Inv. 25336 u. 25337 und Illustration zu *Götz von Berlichingen*, Inv. 25332).

Nilson hatte 1839 im Kunstverein Hannover zwei Darstellungen zu Schillers *Eisenhammer* und *Ritter Toggenburg* erfolgreich ausgestellt, wie Hausmann berichtet. Sie wurden von Heinrich Burkhardt Loedel als Jahresgabe des Vereins gestochen (Heller/Andresen II, 3; Thieme-Becker, Bd. 23, 1929, S. 315; vgl. C. G. Boerner: *Katalog Varia & Curiosa II*, Düsseldorf 2000, Nr. 92, 93). Auch sie weisen eine mehrteilige Aufteilung in Bild- und Textfelder, gerahmt durch Ast- und Blattwerk, auf und sind stilistisch mit dem vorliegenden Blatt eng verwandt.

Aus dem Inventarbuch: »Weiße niedliche Ara / besken auf Goldgrund, bilden / die Einfassung dieser beyden / höchst sorgfältig ausgeführten / Farben Zeichnungen.«

Carl August Heinrich Ferdinand Oesterley d. J.

Göttingen 23. 1. 1839 – 16. 12. 1930 Altona-Blankenese

Sohn von Carl Wilhelm Friedrich Oesterley d. Ä., bei dem er die erste künstlerische Ausbildung erhielt. Besuch der Polytechnischen Schule Hannover, ab 1857 Studium an der Düssel-



96/7262



dorfer Kunstakademie bei Ernst Bendemann und Ernst Deger. Spezialisierung auf Landschaftsmalerei, vor allem Darstellungen aus Norwegen, das Oesterley auf Studienreisen mehrfach besuchte. 1885 Umzug nach Blankenese bei Hamburg, zeitweilig auch Arbeit in Lübeck.

### *Carl August Heinrich Ferdinand Oesterley d. J.* **Norwegischer Fjord**

Aquarell und Deckfarben, Höhungen partiell herausgekratzt, Spuren einer Bleistiftvorzeichnung; 181 x 247 mm. Recto links unten mit dem Pinsel in Braun signiert »C. Oesterley. jr.«. Verso rechts oben mit Bleistift »Nr. 314«, schräg links darunter »Österley«.

Alte Montierung verloren.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 314.

HAUM, ZL-Nr. 96/7262.

Provenienz: Geschenk vom Vater des Künstlers, 15. 5. 1871.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Die Aquarellstudie ist vermutlich auf einer von Oesterleys Reisen nach Norwegen unmittelbar vor der Natur entstanden. Mit lockerem Pinselduktus und in malerischer Auffassung notiert er die farblichen Werte und die Licht- und Schattenverteilung seines Motivs, eines engen, von massiven Gebirgen rechts und links eingeschlossenen Fjords. Die kühle Farbigkeit der vorherrschenden Blau- und Grüntöne läßt die Frische der nordischen Landschaft spürbar werden; mit dem etwas trockenen, fleckigen Farbauftrag gelingt es Oesterley, die Schroffheit und Kargheit des nordischen Gebirges zu veranschaulichen.

Das Landesmuseum in Hannover besitzt ein in der Bildanlage vergleichbares Ölgemälde (Inv. PNM 695; Best.-Kat. Hannover 1990, S. 273, Nr. 522).

Das Erwerbungsdatum gibt als terminus ante quem für die Entstehung der Studie das Jahr 1871 vor, sie wurde also vom noch jungen Künstler geschaffen.

Aus dem Inventarbuch: »Frey behandelte Wirkungsvolle / Farben Zeichnung nach der Natur...«.

### **Carl Wilhelm Friedrich Oesterley d. Ä.**

Göttingen 22. 6. 1805 – 28. 3. 1891 Hannover

Sohn des Göttinger Universitätsrats Georg Heinrich Oesterley. Historien- und Porträtmaler und promovierter Kunsthistoriker. Studium der Kunstgeschichte und Philosophie in Göttingen ab 1822, dabei auch Zeichenunterricht bei Friedrich Wilhelm Eberlein und Johann Dominicus Fiorillo. In den Semesterferien Studium der Malerei bei Johann Justus Krauskopf, Johann August Nahl und Johann Christian Ruhl in Kassel, wo er Kopien nach Frans Hals, van Dyck und Rembrandt anfertigte. Nach seiner Promotion in Kunstgeschichte 1824 Maleriestudium an der Dresdner Akademie bei Friedrich Matthäi. 1826 bis 1828 mit einem Stipendium des Grafen

Münster Studienaufenthalt in Italien, Anschluß an die Lukasbrüder, besonders Friedrich Overbeck. Bekanntschaft mit August Kestner, Carl Friedrich von Rumohr, Christian Reinhart und Joseph Führich. Auf der Hin- und Rückreise längere Aufenthalte in München, wo er auch von Ludwig I. empfangen wurde. Nach seiner Rückkehr in Göttingen 1829 Vorlesungen zur Kunstgeschichte, Kustos der Göttinger Kunstsammlungen. 1831 Professur. 1835 Umzug nach Düsseldorf, dort Tätigkeit als Maler unter Leitung Wilhelm von Schadows. Erhielt nach 1835 den Auftrag für das Fresko *Himmelfahrt Christi* in der Schloßkapelle in Hannover. 1845 Ernennung zum Hofmaler des Königs von Hannover. Mitglied im Gründungsvorstand des *Vereins für die öffentliche Kunstsammlung* in Hannover. Neben der Historienmalerei widmete sich Oesterley vor allem dem Porträtfach. Er schuf sowohl Bildnisse der königlichen Familie als auch des Adels und gehobenen Bürgertums.

### *Carl Wilhelm Friedrich Oesterley d. Ä.*

#### **Hagen und die Donaunixen, die ihm seinen Untergang voraussagen, 1833**

Feder und Pinsel in Braun (Sepia), mit Bleiweiß gehöht, über Röt- und Bleistiftvorzeichnung, Federeinfassung in Schwarz, auf dünnem, hellbraunem Karton; 366 x 278 mm / 303 x 236 mm. Rechts unten mit Feder in Schwarz monogrammiert und datiert »1833«, darin mittig eingeschlossen »C« in »O« und darüber »e«.

Montiert auf braunem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Schwarz und Borte aus geprägtem Goldpapier, in der Einfassung bezeichnet: links unten »Carl Oesterly Professor / in Göttingen«, rechts unten »1833«, unten Mitte »Hagen dem sein künftiges Schicksal von den / Meerweibchen an den Ufern der Donau / prophezeit wird. Nibelungen=Lied«, hinter dem Blatt »Geschenk des Künstlers / 1833«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 5.

HAUM, ZL-Nr. 96/7203.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 1833.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 51. – Nicht bei Senf 1957.

Die Zeichnung illustriert das 25. Abenteuer des Nibelungenliedes, in dem die Nixen Hagen seinen Tod voraussagen: Kriemhild wird ihn und König Gunther aus Rache für die Ermordung ihres Gatten Siegfried und den Raub des Nibelungenhortes töten. Vorn steht als monumentale Rückenfigur Hagen, gerüstet und mit Schild, Lanze, Schwert und Schwanenhelm am Ufer der Donau. Mit seiner erhobenen linken Hand hält er den Ast eines Baumes umfaßt. Er blickt den beiden aus den Fluten des Stromes heraufschwebenden Nixen entgegen.

Das Nibelungenlied entstand um 1200/05 auf der Basis älterer Quellen in der heute bekannten Form. Seine Wiederentdeckung fiel in das Jahr 1755, kurz darauf wurde es publiziert. Dies bildete die Voraussetzung dafür, daß es wegen seines idealisierenden Mittelalterbildes als Nationalepos, »deutsche Ilias«, besonders geschätzt wurde. Vor allem in der





96/7203

Zeit der Befreiungskriege gegen Napoleon spielte es daher eine wichtige Rolle und wurde zu einer der wichtigsten literarischen Vorlagen auch der Kunst dieser Zeit. Ludwig I. entschied sich für einen Nibelungenzyklus in den Empfangsräumen des Münchner Königsbaus und verwarf den ursprünglich geplanten Odyssee-Zyklus (Nowald 1978, Nr. 189). Vorzeichnungen für Holzschnitt-Illustrationen der Übersetzung von Oswald Marbach, Leipzig 1840, lieferte Julius Hübner (Monschau-Schmittmann 1993, WVZ Nr. 88), den Oesterley bei einem Aufenthalt in Berlin 1826 kennenlernte (Ausst.-Kat. Hannover 1955, o. S. u. Arndt 2000, S. 69).

Oesterleys Zeichnung ist in die Gruppe seiner literarischen Historien einzuordnen; unter anderem schuf er auch Illustrationen zu Dichtungen von Schiller, Uhland und Goethe. In ihrer monumentalen Auffassung der Figuren entspricht sie seinem »eigentlichsten Ehrgeiz... der Historie großen Stils, wie sie damals durch die *Nazarener*, durch Peter von Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld und ihre Genossen, gepflegt wurde.« (Arndt 2000, S. 75).

Der Künstler verwendet hier eine an das Clair-obscur angelehnte Technik, bei der die Farbigkeit des braunen Papiers die Gestaltung wesentlich mitbestimmt. Auch das in der Göttinger Universität bewahrte Skizzenbuch von 1831 wurde aus verschiedenfarbigen Papieren zusammengebunden (Inv. I 32; Arndt 2000, S. 87 f.).

Aus dem Inventarbuch: »... ein höchst achtbarer Künst- / ler, wegen seiner vielfachen Kennt- / nisse, seinen gewissenhaft ernsten / Studien, und edelm nur nach / dem Höheren strebenden Sinn, mir immer sehr freundlich zu- / getan.«

## Friedrich (Woldemar) Olivier

Dessau 23. 4. 1791 – 5. 9. 1859 Dessau

Sohn eines Pädagogen und der Sängerin Louise Niedhardt. Bruder der Maler Heinrich und Ferdinand Olivier. Zunächst Unterricht bei dem Dessauer Hofbildhauer Friedemann Huhnold, einem Schüler Gottfried Schadows. 1811 gemeinsam mit Bruder Ferdinand Umzug zum Studium nach Wien. Beide gehörten zum engeren Kreis um Friedrich Schlegel, Theodor Körner, Joseph von Eichendorff, Philipp Veit und Joseph Anton Koch. Die Brüder lernten in Wien auch die nazarenische Kunstauffassung kennen. Teilnahme an den Befreiungskriegen zusammen mit Bruder Heinrich, 1813 Mitglied des Lützowschen Freikorps. 1814 Rückkehr nach Wien, Freundschaft mit Schnorr von Carolsfeld, dem er 1818 nach Rom folgt. Beitritt zum *Lukasbund*. Wohnte mit Schnorr und Theodor von Rehbenitz im Palazzo Caffarelli auf dem Kapitol (*Die Kapitoliner*, als protestantische Gegengruppe zu den *Nazarenern* um Overbeck). 1823 Rückkehr nach Wien.

In seiner römischen Zeit schuf er vornehmlich religiöse Bilder, in Wien dagegen hauptsächlich Porträts. Durch Schnorrs Einfluß 1829 Umzug nach München. 1831 Mitarbeit an Schnorrs Fresken im Nibelungensaal der Münchner Residenz. Sein bekanntestes Werk sind die 50 Kupferstiche zum Neuen Testament in Heinrich von Schuberts *Volks-Bilder-Bibel*, die 1836 in Hamburg erschien.

Nach dem Tod des Bruders Ferdinand 1841 und Schnorrs Weggang aus München 1846 Verlust der künstlerischen Energie. 1850 zieht sich Friedrich Olivier ohne seine Familie zur Schwester in das Dessauer Elternhaus zurück.

## Friedrich (Woldemar) Olivier

### Die Heimsuchung Mariae

Farbtafel 2

Aquarell und Deckfarben (Stricheltechnik), partiell gummiert, über Bleistiftzeichnung, dreifache Federeinfassung in Schwarz, die Zwischenräume graugrün und blaugrau aquarelliert; 218x175 mm.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Turnbolls Crayon Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »98.«, links unten »V: Olivier fec: / in Munchen«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 98.

HAUM, ZL-Nr. 96/7281.

Provenienz: Von Hausmann erworben, keine weiteren Angaben.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962, Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Zimmermann 1931, S. 138 f., Abb. S. 140; Grote 1938, S. 391 (zu Abb. 178, S. 287); Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 52; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 27 (m. Abb.); Grote 1999, S. 391 (zu Abb. 178, S. 287).

Friedrich Olivier schuf in dieser mit äußerster Sorgfalt ausgeführten Deckfarbenminiatur ein Andachtsbild für den privaten Gebrauch. Goldhöhlungen verstärken nicht nur den Eindruck der Kostbarkeit, sondern auch die hieratische Aura der Darstellung. Das häufig behandelte Bildthema zeigt die Begegnung zwischen Maria und Elisabeth. Maria war nach der





96/7281

Verkündigung auch geweissagt worden, daß ihre betagte Cousine Elisabeth ebenfalls schwanger werden sollte. Daraufhin machte sie sich zu einem Besuch bei ihr auf. Als Elisabeth Maria sah, erkannte sie, daß diese zur Mutter Christi ausersehen war.

Oliviers Darstellung folgt nicht der üblichen Ikonographie, bei der sich beide Frauen umarmen, vielmehr sucht er den Erkenntnismoment der Elisabeth wiederzugeben, indem er sie vor Maria niederknien läßt. Maria steht in dem für sie obligatorischen roten Kleid und blauen Mantel rechts, links ist Elisabeth in weißem Mantel vor einem Hauseingang platziert. Beide Frauen sind bereits mit einem Nimbus ausgezeichnet. Im Hintergrund schließt eine sanfte Hügelkette die Darstellung ab.

Olivier gibt sich mit seiner Arbeit als Mitglied der Künstlergruppe der sogenannten *Kapitoliner* zu erkennen, die ihre stilistischen Vorbilder wie die *Nazarener* in der Kunst des Mittelalters suchten. Seine Figuren sind ebenso wie die Architektur und Landschaft von beruhigten, klar voneinander geschiedenen Umrißlinien bestimmt, auch die Binnenlinien fließen weich und harmonisch ineinander. Die Einzelformen überschneiden sich nur wenig und sind daher auf den ersten Blick leicht lesbar.

Die Miniatur basiert in etwas verkürzter und leicht abgewandelter Form auf einem Gemälde, das laut Grote um 1825/1829 entstand. Es wurde 1829 im Münchner Kunstverein ausgestellt und gelangte anschließend in den Besitz der Münchner Städtischen Kunstsammlungen, wo es 1931 verbrannte. Die Komposition wurde auch in der 1836 erschiene-

nen Kupferstichbibel mit Illustrationen Oliviers verwendet (Grote 1938 u. 1999, S. 391 und S. 353f.). Gegenüber der Gemäldefassung fehlt im vorliegenden Aquarell allerdings der dort links aus dem Hauseingang hervortretende Joachim und die im Hintergrund angegebene Architektur. Auch ist der Hauseingang selbst vereinfacht und nimmt weniger Raum ein. Während Elisabeth in dem Gemälde noch beinahe unter dem Dach ihrer Pforte kniet, ist sie im Aquarell der Sammlung Hausmann genauso wie Maria vollständig in der freien Landschaft situiert.

Insgesamt ist im Aquarell gegenüber dem verlorenen Münchner Gemälde die an sich schon strenge Komposition nochmals reduziert und geklärt (Grote 1938 u. 1999, S. 353). Es ist daher davon auszugehen, daß es um einiges später zu datieren ist als das Gemälde, wofür ja auch die Wiederholung des Motivs in den 1836 vollendeten 50 Kupferstichen zum Neuen Testament spricht.

Aus dem Inventarbuch: »Die Zeichnung, namentlich auch der Hände, ist sorgfältig und / fein, das ganze Bild von / edler Haltung.«

### Pieter Gerardus van Os

Den Haag 8.10.1776 – 28.3.1839 Den Haag

Sohn des Stillebenmalers und Dichters Jan van Os, bei dem er zunächst ausgebildet wurde. Danach 1794 bis 1795 Studium an der Haager Zeichenakademie. Seit ca. 1796 Arbeit in Amsterdam, schuf zunächst Miniaturporträts. Später Mitarbeiter des Landschaftsmalers Jacobus Theodorus Abels. Wechselnde Wohnorte, um 1810 in s'Graveland, 1813 in Naarden, dann bis 1819 wieder in s'Graveland, bis 1830 in Hilversum, anschließend in Den Haag.

Spezialist für Landschafts- und Tierstücke. Auf der Basis der holländischen Viehmalerei des 17. Jahrhunderts, beispielsweise eines Paulus Potter, den er kopierte, war Van Os um neuen Realitätssinn bei der Darstellung seiner Weideszenen bemüht und fertigte dazu zahlreiche Studien nach der Natur an. Bereits 1808 gewann er mit einem diesen Kriterien entsprechenden Gemälde den von König Louis Napoléon gestifteten ersten Preis anlässlich der ersten öffentlichen Kunstausstellung der Niederlande.

Daneben entstanden Ansichten aus dem Krieg, den Van Os als Kapitän bei den *Freiwilligen* 1813 bis 1814 unmittelbar miterlebte. Außer Gemälden und Zeichnungen schuf er Radierungen und Lithographien. Mitglied verschiedener Akademien und Vereinigungen. Stellte in den Kunstvereinigungen in Haarlem, Amsterdam und Den Haag regelmäßig aus. Unter seinen zahlreichen Schülern waren Guillaume Anne van der Brugghen, Pieter Frederik van Os, Jan van Ravenswaay, Wouter Verschuur.

Van Os' Werke waren in Holland sehr beliebt, die wichtigen Sammler des Landes besaßen oft eine größere Anzahl davon. Seine Zeichnungen sind in den großen graphischen Sammlungen Hollands reich vertreten. Die Bekanntheit des Künstlers strahlte auch in das Ausland, vor allem nach Deutschland aus (Hoogenboom 1993, S. 135f.).



**Pieter Gerardus Van Os**  
**Weidende Kühe, 1838**

Feder in Braun, Pinsel in Braun und Grau, Bleistifteinfassung, teilweise angeschnitten; 178 x 239 mm. Links unten mit der Feder in Braun signiert und datiert »PG [ligiert] Van Os. f: 1838.«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: links oben »177.«, rechts oben »177«, links unten »P. van Os del«, rechts unten »im Haag 1838«. Außerhalb der Einfassung rechts oben mit Bleistift »177«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.177.

HAUM, ZL-Nr.96/7231.

Provenienz: Ankauf aus der Ausstellung des Kunstvereins Hannover, 1838, für 40 Gulden.

Ausstellung: Hannover 1838 (Kunstverein); Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1838, S. 34, Nr. 298 (»Landschaft mit Vieh. Zeichnung in Tusche und Sepia«); Bericht Kunstverein Hannover 1837/38, S. 35, Nr. 298; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 111.

Drei Kühe, eine Ziege und vier Schafe haben sich auf einer Koppel an einem Flußufer im Schutz eines Weidenbaumes niedergelassen. In der Ferne rechts sind am flachen Horizont einige Windmühlen mit wenigen Federstrichen angedeutet, davor sind auf einer Landzunge im Fluß zwei Angler zu erkennen. Van Os bietet hier eine typische holländische Landschaftsdarstellung mit einer Viehweide im Vordergrund, deren Wurzeln in der Malerei des 17. Jahrhunderts liegen. Es handelt sich jedoch nicht um eine Kopistenarbeit. Die Tiere sind in ihrem charakteristischen Verhalten gekennzeichnet, das auf den imaginären Zeichner der Szene ausgerichtet ist. Das Blatt ist also als ausgearbeitete Studie vor der Natur zu werten und gerade die unmittelbare Natürlichkeit von Van Os' Arbeiten fand beim zeitgenössischen Publikum großen Beifall (vgl. Ausst.-Kat. Rotterdam 1994/95, S. 86, Nr. 20). Die 1838 datierte Zeichnung entstand, wie Bernhard Hausmann zu recht betont, kurz vor dem Tod von Van Os.

Aus dem Inventarbuch: »...war in Holland ein sehr beliebter / Viehmaler, an dem man be= / sondern den goldenen Schein in / seinen Oelgemälden liebte, ...«.



96/7231



96/7252

**Friedrich Osten**

Hannover 1. 5. 1816 – 6. 9. 1849 Athen

Osten war Architekt. 1840 bis 1846 lebte er in Rom und bereiste von dort verschiedene Gegenden Italiens. Darstellungen der Kunstdenkmäler in der Sammlung Hausmanns belegen unter anderem Aufenthalte in der Toskana in den Jahren 1841 und 1844.

*Friedrich Osten*

**Grabmal der Scaliger in Verona, 1844**

Pinsel in Braun, Braunrosa, Gelb und Schwarz, Feder in Schwarz, über Bleistiftvorzeichnung; 358 x 261 mm. Rechts unten mit Feder in Schwarz signiert und datiert »F. Osten. 44.«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »275.«, links unten »F. Osten fec: / Hannoveranus«, rechts unten »1844«, unten Mitte »Grabmal der Scaliger in Verona«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 275.

HAUM, ZL-Nr.96/7252.

Provenienz: Aus der Ausstellung des Kunstvereins Hannover 1844 erworben, für 4 Louisdor.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1844; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1844, S. 33, Nr. 296; Bericht Kunstverein Hannover 1843/44, S. 21, Nr. 296; Hoeltje 1987, S. 147, Anm. 11.



Die Zeichnung dokumentiert eines der drei *Arche Scaligere*, der Grabmäler der im Mittelalter in Verona regierenden Oberhäupter der Scaliger-Familie. Sie waren im 13. und 14. Jahrhundert überreich dekoriert außerhalb der Kirche Santa Maria Antica in der Nähe der Scaliger-Paläste angelegt worden und gehören zu den bedeutendsten gotischen Grabdenkmälern Italiens. Als wichtige Sehenswürdigkeiten wurden sie von jedem Reisenden auf der Grand Tour in Verona besucht. Auch die Künstler widmeten sich dem Motiv wiederholt. Von Carl Ferdinand Sprosse (1819–1874) hat sich ein sehr ähnliches Gemälde im Leipziger Museum der bildenden Künste erhalten (Inv. 479; Best.-Kat. Leipzig 1995, S.185) sowie eine jüngst im Amsterdamer Kunsthandel veröffentlichte, stilistisch und technisch sehr ähnliche Zeichnung (Christie's, Amsterdam, Auktion 3.9.2002, Nr.157). Auch von Domenico Quaglio d.J. ist literarisch eine entsprechende Darstellung überliefert (ehem. Sammlung Prof. Spicker Berlin; Schorns Kunstblatt Nr.72, 8.9.1836, S.300).

Das Areal der drei Monumente wurde zur Zeit ihrer Aufrihtung mit einem schmiedeeisernen Netzgitter eingefriedet. Unter einem aufwendig gestalteten Steinbaldachin ist scheinbar schwebend der jeweilige Sarkophag eingelassen. Den spitzen Giebel ziert jeweils ein Reiterstandbild des Verstorbenen. Osten zeigt hier das jüngste und damit formenreichste der drei Monumente, das Grabdenkmal für Cansignorio della Scala (1340–1375).

Aus dem Inventarbuch: »...ein prachtvoll- / les Denkmal thörrichter Eitelkeit, ... / Osten hat demselben die malerische Seite abzugewinnen ge- / wußt, ...«.

*Friedrich Osten*

**Der Dom zu Prato, 1841**

Farbtafel 15

Aquarell und Bleistift, über Bleistiftvorzeichnung, auf Aquarellkarton; 419x338 mm. Links unten mit Bleistift datiert »Prato 13 Ottbr 1841.«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »296.«, links unten »Fr. Osten pinx / Architect in Hannover«, rechts unten »1841. / 13 October«, unten Mitte »Der Dom zu Prato«, hinter dem Blatt »Geschenk der Brüder / des 1850 zu früh verstorbenen / Künstlers«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.296.

HAUM, ZL-Nr.96/7377.

Provenienz: Geschenk des Bruders L. Osten aus dem Nachlaß des Künstlers, ca. 1850.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962, Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr.53; Hoeltje 1987, S.135, Abb.3 u. S.147, Anm.11; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr.30.

Das Aquarell zeigt den Dom Santo Stefano der toskanischen Stadt Prato nordwestlich von Florenz. Der Zeichner blickt aus leichter Diagonale auf die Eingangsfassade und den Campanile. Hervorgehoben wird so auch die überdachte Außenkanzel mit Reliefs von Donatello.



96/7377

Santo Stefano wurde im 12./13. Jahrhundert im romanischen Stil errichtet. Die Fassade entstand zwischen 1385 und 1457. Kennzeichnend ist die in horizontalen Marmorstreifen gegliederte Zweifarbigkeit sowohl des Außen- als auch des Innenbaus, die aus dem Wechsel von weißem Alberese und grünlichem Serpentino verde entsteht.

Aus dem Inventarbuch: »...höchst malerisch leicht und / meisterlich behandelt –«.

*Friedrich Osten*

**Tabernakel von Andrea Orcagna in Or San Michele in Florenz, 1841**

Bleistift und Pinsel in Braun; 490x380 mm. Links unten mit dem Bleistift datiert »Firenze. 10 Ottbr. 41.«.

Montiert auf grauem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »297.«, links unten »Fr. Osten fec. / Archit:«, rechts unten »Florenz 1841 / 10 October«, unten Mitte »Tabernacolo von Andrea Orcagna in Orsan Michele in Florenz«, hinter dem Blatt »Geschenk der Familie des Künstlers«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.297.

HAUM, ZL-Nr.96/7378.

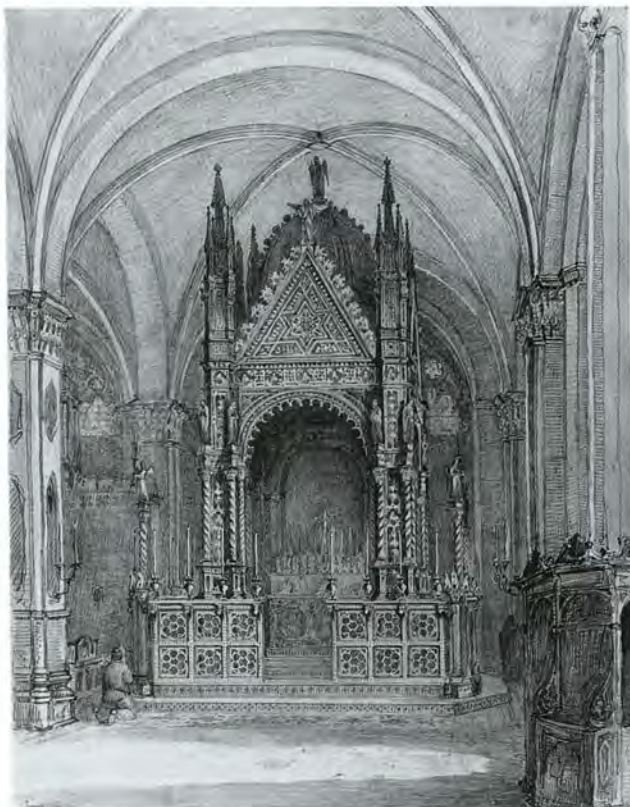
Provenienz: Geschenk des Bruders L. Osten aus dem Nachlaß des Künstlers, ca. 1850.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: Hoeltje 1987, S.134, Abb.2 u. S.147, Anm.11.

Osten nimmt das Tabernakel, das der Florentiner Künstler Andrea di Cione, genannt Orcagna, 1352 bis 1360 geschaffen hatte, detailgetreu in seiner Zeichnung auf. Allerdings läßt er das Gemälde der Madonna von Bernardo Daddi fort, das sich bis heute in dem Tabernakel befindet. Orcagnas steinerner Altar Baldachin mit Reliefs aus dem Marienleben ist das einzige, dafür aber hochberühmte skulpturale Werk des Künstlers, der auch als Maler, vor allem aber als Architekt tätig war. Es gehörte zu den Sehenswürdigkeiten der Reisen-





96/7378

den auf der Grand Tour und fand daher auch das Interesse der zeichnenden Künstler. Osten schuf die Zeichnung offenbar im gleichen Zeitraum wie die Ansicht des Domes zu Prato (Hausmann Nr. 296 = ZL-Nr. 96/7377) während eines Italienaufenthaltes zu Beginn der 1840er Jahre.

Aus dem Inventarbuch: »zeichnete der fleissige Künst= / ler dieses reiche, merkwürdig / construierte / und decorirte, theils gothische / theils Byzantinische Taberna= / kel...«.

*Friedrich Osten*

Ansicht von Köln, von Deutz aus gesehen, 1842

Bleistiftzeichnung über Bleistiftskizze, Federeinrahmung in Dunkelbraun, Wasserzeichen wegen der Montierung nicht lesbar; 231 x 319 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: links unten »Fr. Osten del«, rechts unten »1842.«, unten Mitte »Ansicht von Cöln von Deutz aus aufgenommen.«, hinter dem Blatt »Geschenk der Familie / des Künstlers«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 298.

HAUM, ZL-Nr. 96/7210.

Provenienz: Geschenk des Bruders L. Osten aus dem Nachlaß des Künstlers, ca. 1850.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 54; Hoeltje 1987, S. 137, Abb. 4 u. S. 147, Anm. 11.

Die mit feinem Stift sorgfältig, jedoch nicht kleinlich auf Details ausgerichtete Skizze zeigt in starker Diagonalverkürzung das linke Rheinufer Kölns über den Fluß hinweg. Vorn dominiert der Dom als Wahrzeichen der Stadt die Ansicht. 1842, als die vorliegende Arbeit entstand, begann man forciert mit seinem Ausbau, nachdem mit dem Fund der originalen Fassadenrisse (1814 ein Teil in Darmstadt, 1816 ein zweiter Teil in Paris) durch die Gebrüder Boisserée die Vollen- dung des Domes bereits zum Programm geworden war. Die Silhouette der Stadt mit dem Dombau im Vordergrund war daher auch aus aktuellem Anlaß interessant. Der Strom des Rheins ist durch ein Schaufelradboot, einen Fischerkahn und Segelboote belebt. An der Ufermauer haben zahlreiche Segler festgemacht. Sie zeugen von der lebendigen Binnenschiff- fahrt, die der Handelsmetropole zu Wohlstand verhalf. Die Zeichnung entstand zunächst als lockere Bleistift-Skizze vor der Natur und wurde anschließend mit dem gleichen Zeichenmittel in den zentralen Partien überarbeitet. Osten gelingt es dennoch, den lebendigen Charakter der ersten Auf- nahme zu erhalten.

Aus dem Inventarbuch: »Cöln, von dem Freihafen aus bis / fast zu sei- nem nördlichen Ende, / wie dasselbe an dem köstlichen / Rhein ausge- breitet liegt...«.

*Friedrich Osten*

San Michele in Lucca, 1841

Bleistift und Pinsel in Braun; 362 x 440 mm. Rechts unten mit dem Bleistift datiert »S. Michele. Lucca. / 18 Ottobre 1841.«.

Montiert auf grauem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »299.«, links unten »Fried: Osten Archit pinx«, rechts unten »18. Oct.: 1841«, unten Mitte »San Michele in Lucca.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 299.

HAUM, ZL-Nr. 96/7379.

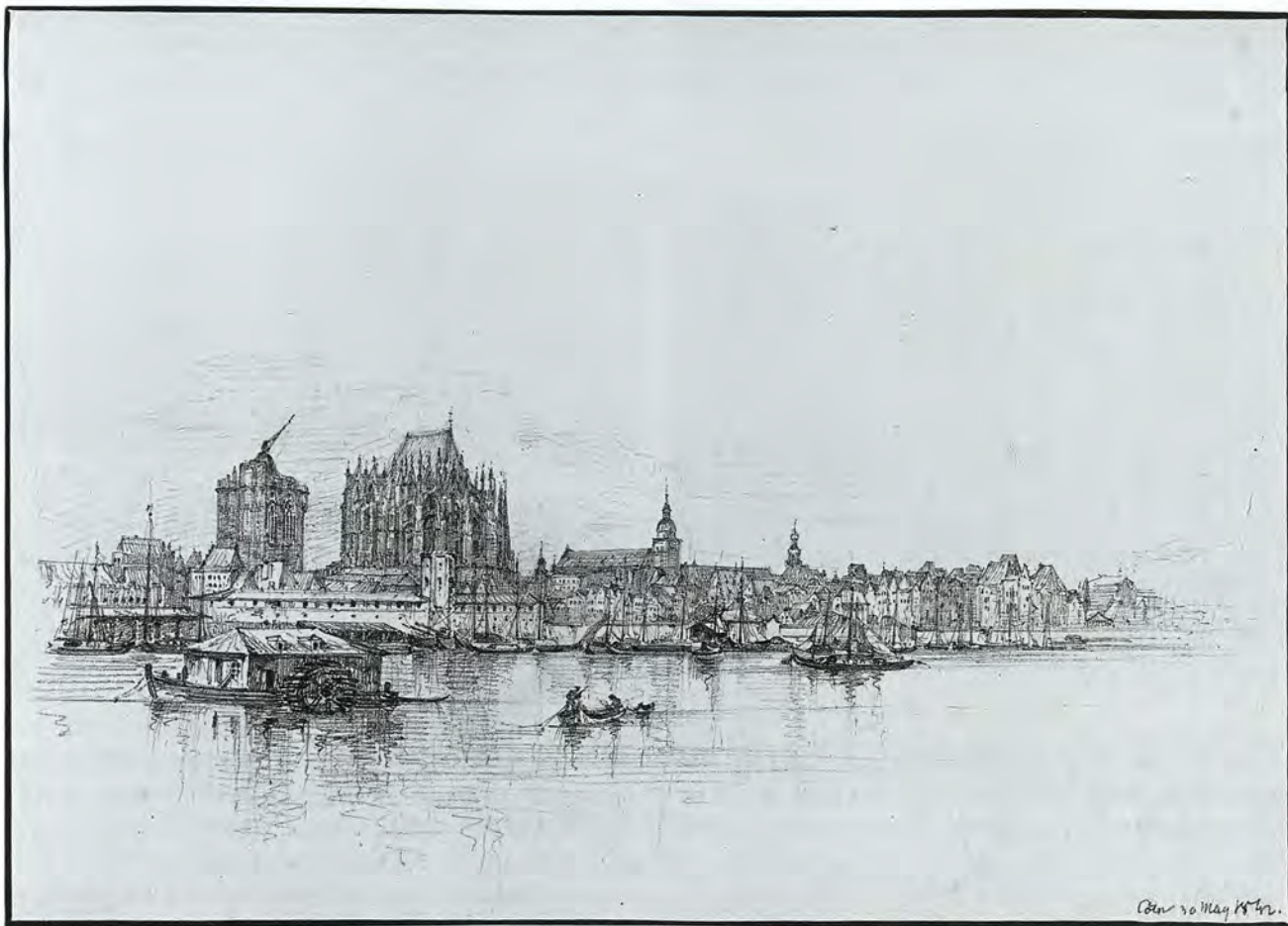
Provenienz: Geschenk des Bruders L. Osten aus dem Nachlaß des Künstlers, ca. 1850.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.



96/7379





96/7210

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 55; Hoeltje 1987, S. 147, Anm. 11.

Osten nimmt hier, ähnlich wie in der Darstellung des Domes zu Prato (Hausmann Nr. 296 = ZL-Nr. 96/7377), aus leichter Diagonale von rechts die Fassade der Basilika San Michele in Foro auf, die ein Wahrzeichen der toskanischen Stadt Lucca ist. Sie wurde im 12./13. Jahrhundert im romanischen Stil errichtet. Ihre weiße Fassade ist mit fünf Registern von Rundbogenstellungen auf mehr als fünfzig unterschiedlichen Säulen geschmückt. Bekrönend erhebt sich auf dem Giebel der Erzengel Michael.

Auch in diesem Blatt geht es Osten um eine getreue Aufnahme der bedeutenden architektonischen Sehenswürdigkeit. Dabei fängt er mit seiner flüssigen Pinseltechnik auch das leuchtende Licht des Südens ein, das die Baukörper zum Leben erweckt.

Aus dem Inventarbuch: »...leicht / aber charakteristisch wahr darge= / stellt.«

#### Johann Nepomuk Ott

München 14. 1. 1804 – 28. 2. 1870 München

Studium an der Münchner Kunstakademie seit 1818, Schüler von Wilhelm von Kobell. Spezialisierung auf Landschafts-

und Marinemalerei. 1832/33 Italienaufenthalt mit einem Stipendium des Königs Ludwig I. Reiste über Genua und Florenz nach Rom und von dort nach Neapel und Sizilien. Unter seinen Landschaften sind Ansichten der bayerischen und Tiroler Alpenregion ebenso zu finden wie südliche Landschaften aus Italien, die er nach dem am Ort gewonnenen Studienmaterial im heimatlichen Münchner Atelier ausführte.

#### Johann Nepomuk Ott

Bei Subiaco, 1834

Farbtafel 12

Aquarell, partiell gummiert, über Bleistiftvorzeichnung, Einfassung mit dem Pinsel in Schwarz; 205 x 196 mm. Links unten mit der Feder in Schwarz signiert und datiert »Ott 1834«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Grau, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »86.«, links unten »J. N. Ott del.«, rechts unten »1834.«, unten Mitte »bey Subiaco« (in Braun, Titel in Schwarz, teilweise Korrekturen).

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 86.

HAUM, ZL-Nr. 96/7273.

Provenienz: »Von einem anderen Kunstfreund« erworben, keine weiteren Angaben.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 28.





96/7273

Das in frischen Farben ausgeführte Aquarell widmet sich einer Kapelle am Wegesrand bei Subiaco, einem kleinen Ort in Latium. Während der Ort selbst im Anienetal liegt, ist seine Umgebung von den Bergen des Apennin geprägt. Bekannt war der Platz wegen des dort in den Bergen von Benedikt von Nursia im 5. Jahrhundert gegründeten Klosters; aus dem Zusammenschluß mehrerer Einsiedlerklöster entstand dann im 12. Jahrhundert auf der *Rocca* eine mächtige Klosteranlage. Der östlich von Rom gelegene Ort war von dort aus gut zu erreichen und bei den Künstlern des 19. Jahrhunderts wegen seiner pittoresken Aussicht beliebt, seit er von Joseph Anton Koch als Bildgegenstand entdeckt wurde. Aufgrund seiner langen religiösen Tradition galt Subiaco den *Nazarenern* als Inspirationsquelle für ihre Kunst und wurde später von Landschaftsmalern als Inbegriff eines Gebirgsortes in der Nähe Roms immer wieder dargestellt. In diese Kategorie gehört auch das vorliegende Aquarell. Es zeigt den steilen Anstieg zu dem im Hintergrund rechts aufragenden Klosterfelsen. Am Wegesrand haben vor einer kleinen Kapelle mit einer Muttergottes zwei Frauen zur Andacht Halt gemacht. Eine kniet mit flehend erhobenen Händen vor dem Madonnenbild, während die zweite mit einem Säugling im Arm neben ihr steht. Von Ott haben sich viele Zeichnungen und frische Aquarelle aus Italien bzw. mit italienischen Motiven erhalten, bei denen immer wieder relativ konventionelle Motive vorkommen. Der Künstler folgte hier offenbar der Nachfrage seiner bürgerlichen Kunden, die nach Erinnerungsbildern ihrer Italienreisen verlangten. Auch im Hannoveraner Kunstverein, wo er regelmäßig und über einen langen Zeitraum zwischen 1835 und 1866 ausstellte, hatte er mit derartigen Arbeiten großen Erfolg.

Aus dem Inventarbuch: »In den Jahren in / welchen ich mit ihm in Beziehung / gekommen bin, hat er sich stets als ein unterrichteter und bescheidener / junger Mann bewiesen, welcher / guten Rath nicht

verachtete und es / mir sogar in meinem Briefe vom / 16. Juny 1838 dankte, daß ich ihn / darauf aufmerksam gemacht hatte, / seine Gemähde mehr durchzubilden.«

**Johann Nepomuk Ott**

**Bei Finale an der Küste von Genua, 1836**

Aquarell, wenig Deckfarben, partiell gummiert, über Bleistiftvorzeichnung, Pinseleinfassung in Schwarz; 203 x 280 mm. Rechts unten mit dem Pinsel in Schwarz signiert und datiert »Ott 1836.«

Montiert auf hellblauem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »87.«, links unten »J. N. Ott. / in München«, rechts unten »1836«, unten Mitte »bey Finale an der Küste von Genua.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 87.

HAUM, ZL-Nr. 96/7274.

Provenienz: »Von einem anderen Kunstfreund« erworben, keine weiteren Angaben.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 56.

Nach der auf dem Montagekarton vermerkten Bezeichnung ist hier der Strand von Finale Ligure am Golf von Genua, etwa 80 Kilometer westlich von Genua, dargestellt. Dies erscheint glaubhaft angesichts der im Hintergrund blockhaft bis an das Meer reichenden Felsen, bei denen es sich tatsächlich um die berühmten Kalksteinfelsen des Ortes handeln könnte. Diese bilden zusammen mit dem Strand jedoch nur die Kulisse für die genrehafte Darstellung eines groß hervorgehobenen Fischerbootes, vor dem am Strand ein Fischer neben seinen Reusen ausruht. Neben ihm wartet sein Maulesel.

Die Münchner Staatliche Graphische Sammlung bewahrt vom Künstler eine Aquarellstudie von Fischerbooten gleichen Typs (Inv. 26359) sowie die Bleistiftzeichnung eines Bootes (Inv. 26389), das mit dem des vorliegenden Aquarells verwandt ist und vielleicht gleichzeitig entstand.

Aus dem Inventarbuch: »Der Himmel / ist klar, und warme Luft über / dem niedlichen Bilde ausgebreitet.«

**Johann Nepomuk Ott**

**Molo di Gaeta**

Aquarell, wenig Deckfarben, partiell gummiert, über Bleistiftvorzeichnung, Federeinfassung in Schwarz. Links oben angeschnittenes Wasserzeichen, wegen der Montierung jedoch nicht lesbar; 210 x 283 mm. Rechts unten mit dem Pinsel in Braun signiert »Ott«.

Montiert auf braunem Karton der Marke »Turnbulls Crayon Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »88.«, links unten »J. N. Ott fec: / in München«, rechts unten »1836«, unten Mitte »Molo di Gaeta.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 88.

HAUM, ZL-Nr. 96/7275.

Provenienz: »Von einem anderem Kunstfreund erworben«, keine weiteren Angaben.





96/7274

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 52.

Molo di Gaeta, das 1861 mit seinem Nachbarort Castellone im heutigen Formia aufging, liegt etwas südlich von Gaeta und Terracina und wurde im Anschluß an diese Orte auf der Reise von Rom nach Neapel von Künstlern häufig besucht. Interessant waren für sie das Klima und die Vegetation, die bereits auf süditalienische Verhältnisse vorausweisen. Ott zeigt den Aquädukt, der südlich des Ortes von den Monti Aurunci zur antiken Stadt Minturnae geführt wurde, um das Gebirgswasser abzuleiten. Wie auf einem anonymen Blatt in der Bremer Kunsthalle nutzt der Zeichner das antike Bauwerk als Sichtachse, die den Blick in die Bildtiefe zu den Bergen lenkt (vgl. Ausst.-Kat. Bremen/Mannheim/Coburg 1998, S. 220, Nr. 87). Auch hier wählte Ott offenbar wieder ein gängiges Bildschema.

Die Münchner Staatliche Graphische Sammlung bewahrt ein auf den 13. Mai 1833 datiertes und signiertes Aquarell (Inv. 26347), das als Vorarbeit zur Version der Sammlung Hausmann gewertet werden muß. Beide Blätter zeigen eine nahezu identische Ansicht, allerdings erweisen sich einige Motive des Aquarells der Sammlung Hausmann als spätere Zutat: der rastende Mann mit Esel und die große Pinie rechts sind auf dem Münchner Blatt nicht vorhanden, ebenso fehlt dort die gesamte Vegetation rechts vorn. Während das Münchner Blatt eine überarbeitete Studie aus der Zeit von Otts Italienaufenthalt ist (vgl. auch das Aquarell *Terracina* von 1832/33 in der Münchner Graphischen Sammlung; Ausst.-Kat. München 1981, Nr. 63, S. 61), handelt es sich bei der vorliegenden Arbeit wohl um eine nach der Mitte der 1830er Jahre im Münchner Atelier wiederholte Fassung, in die der Künstler Versatzstücke einfügte, um die Komposition maleisch und erzählerisch abzurunden.

Aus dem Inventarbuch: »Dieses angenehme / die Gegend treu wiedergebende Blättchen, hat für / mich einen doppelten Reiz, da ich / in Mola di Gaeta mit meinem / Freunde C. von Rumohr zwey / sehr interessante Nächte während / der Belagerung der Festung durch die / Franzosen hingebracht habe«.



96/7275

Johann Nepomuk Ott

Der Golf von Baja

Aquarell, partiell gummiert, über Bleistiftvorzeichnung, Federeinfassung in Schwarz; 210 x 266 mm. Rechts unten mit Feder in Schwarz signiert »Ott«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarzbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »144.«, links unten »J. N. Ott dis«, rechts unten »München 1837«, unten Mitte »Der Golf von Bajä«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 144.

HAUM, ZL-Nr. 96/7284.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 8.1.1837.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 29.

Baja, im Golf von Pozzuoli, wenige Kilometer von Neapel entfernt, gehörte zu den beliebten Reisezielen der Künstler und Italienfahrer. Ott zeigt hier den Blick auf den Vesuv von einem mit vielfältiger Vegetation belebten Uferabschnitt aus. Ein rastender Mann sitzt auf einer leichten Bodenerhebung



96/7284





96/7283

und blickt mit dem Betrachter in die Richtung des Vulkanberges am Horizont.

Otts Darstellung hängt hier ganz offensichtlich von Werken von Johann Georg von Dillis ab, wie beispielsweise dessen *Italienische Küstenlandschaft mit Reisekarawane* in der Münchner Staatlichen Graphischen Sammlung deutlich macht (Inv. 21595). Neben motivischen Übereinstimmungen ist vor allem die klare Farbigkeit und die für Italien erstaunlich kühle Lichtstimmung mit Dillis' Auffassung unmittelbar zu vergleichen.

Die Ausstellung des Hannoveraner Kunstvereins präsentierte 1835 Otts Gemälde *Der Golf von Bajä mit der Aussicht auf die Inseln Procida und Ischia* für 20 Louisdor (Kat. Kunstverein Hannover 1835, Nr. 260), das nach Hausmanns Notizen jedoch zunächst nicht verkauft wurde (Hausmanns Handexemplar mit Notizen im Stadtarchiv Hannover, Kaps. 3573). Auch 1838 wurde im Kunstverein Hannover ein Gemälde von Ott mit dem Titel *Golf von Bajä* angeboten.

Aus dem Inventarbuch: »Das Meer ist von tiefer Bläue.«

### Friedrich Overbeck

Lübeck 3.7.1789 – 12.11.1869 Rom

Sohn des Christian Adolph Overbeck, Senator und späterer Bürgermeister von Lübeck. Zeichenunterricht seit früher Jugend bei Joseph Nicolaus Peroux. Im gebildeten Elternhaus wird er in der klassischen Antike, Literatur, Geschichte und in zahlreichen Fremdsprachen unterwiesen. August Kestner macht ihn mittels Nachstichen der Gebrüder Riepenhausen mit der Malerei der italienischen Renaissance vertraut. 1806 auf den Rat von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein nach Wien, Studium an der Akademie bei Friedrich Heinrich Füger. 1809 Gründungsmitglied des *Lukasbundes*, der die Kunst auf der Basis des Christentums erneuern wollte, da die akademische Ausbildung zu trocken und seelenlos erschien. 1810 Umzug des *Lukasbundes* nach Rom, die Gruppe wohnte im Kloster *San Isidoro* und erhielt wegen ihres Aussehens und Lebensstils den Spottnamen *I Nazareni*. Enger Kontakt Overbecks zu Bertel Thorvaldsen, Josef Anton Koch, Christian Gottlieb Schick, seit 1811 Freundschaft mit Peter Cornelius. Konvertierte 1813 zum Katholizismus.



Mitarbeit an der Ausmalung der Casa Bartholdy mit Cornelius, Schadow, Veit und ab 1817 am Casino Massimo. Wachsender Ruhm seit ca. 1820. Lehnte mehrere Angebote für Professuren ab. 1829 Ehrenmitglied der Münchner Akademie, 1836 der Wiener Akademie, später auch der Akademien Florenz, Berlin, Antwerpen. Overbecks Kunst wurde im 19. Jahrhundert sehr geschätzt, sein Werk galt als »Quintessenz religiöser Kunst« (Dictionary of Art, Bd. 23, S. 677). 1845 schuf er eine *Grablegung* für die Lübecker Marienkirche, 1854 die *Marienauffahrt* für den Kölner Dom.

*Friedrich Overbeck*

### Die Himmelfahrt des Elia

Bleistift und schwarze Kreide auf bräunlich-grauem Papier. Alt auf Karton aufgezogen, eng beschnitten; 259 x 296 mm. Rechts am Rand, unterhalb der Mitte mit dem Bleistift monogrammiert: »FO« [ligiert].

Montiert auf cremefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »126.«, links unten »Overbeck del Romae«, rechts unten »1836«, unten Mitte »Die Himmelfahrt Eliae. II B. d. Könige II 11 Et ff«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 126.

HAUM, ZL-Nr. 96/7283.

Provenienz: Ankauf durch den Sohn, Bernhard Hausmann d.J., Rom 1836, für 50 Scudi.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Howitt, 1886, Bd. 2, S. 411; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 58 m. Abb.; Ausst.-Kat. Lübeck 1989, S. 230 sub Nr. 117.

In einem von vier Pferden gezogenen Wagen schwebt der Prophet Elia auf einer Wolkenbank gen Himmel. Er hat beide Arme weit ausgebreitet. Vor ihm auf dem Wagen stehen zwei Jünglinge, die die Rosse lenken. Am unteren Bildrand ist klein eine Landschaft angedeutet, die bereits tief unter der Figurengruppe liegt. Die Darstellung folgt der biblischen Schilderung im Buch der Könige 2, 11–13.

1827 hatte Overbeck zwei große Sepiazeichnungen mit dem Wunder des Heiligen Elisäus und der Himmelfahrt des Propheten Elia angefertigt, die von Ferdinand Ruscheweyh 1834/1836 gestochen wurden (Nagler Nr. 10, fol., 1834 und Nr. 11, qu 4°, 1836; Nagler Nr. 13, fol., 1834 und Nagler Nr. 14, qu 4°, 1836). Ausgangspunkt der Darstellungen war ein 1828 für den Grafen B. Sant auf Malta fertiggestelltes Ölgemälde mit der Himmelfahrt des Elia, das er 1833 für den Kronprinz von Preußen wiederholte. Hausmanns Blatt ist jedoch laut Überlieferung durch Margaret Howitt eine frühere, erste Komposition des Künstlers zum Thema (Howitt 1886, Bd. 1, S. 477, Bd. 2, S. 411), es entstand demnach kurz vor 1828. Die Darstellung entspricht weitgehend der Beschreibung des Ölgemäldes, zeigt allerdings nicht den auf der Erde zurückbleibenden Elisäus, der seinem in die Höhe entwindenden Lehrmeister nachblickt. Auch zu dieser Zeichnung in der Sammlung Hausmann existiert ein in allen stilistischen und formalen Aspekten gleichartiges Blatt, das wie bei den beiden Sepia-Zeichnungen das Wunder des Propheten Elias

zeigt und um 1827 datiert wurde (Privatbesitz München, schwarze Kreide; 255 x 292 mm, rechts unten Monogramm »F« in »O«; Ausst.-Kat. Lübeck 1989, S. 228 f., Nr. 117, m. Abb.). Hinrich Sieveking vermutet eine Zugehörigkeit der Kreidezeichnung des *Wunders des Elisäus* zu einer Folge alttestamentarischer Szenen, die teilweise von Emilie Lindner erworben wurden und nimmt an, daß sie im Zusammenhang mit dem seit 1811 gefaßten Plan einer allerdings nie realisierten Bilderbibel standen (in: Ausst.-Kat. Lübeck 1989, S. 228). Dies ist vorstellbar, da die beiden Kreidezeichnungen im Münchner Privatbesitz und in der Sammlung Hausmann allein keine in sich abgeschlossene kompositorische Einheit bilden und somit nicht als Pendants, sondern eher als Teil einer Serie zu verstehen sind. Howitt überliefert für die Darstellung der *Himmelfahrt des Elias* außerdem eine lithographische Umsetzung durch J. C. Koch, und es liegt nahe, wie Sieveking bereits ausführte, daß die hier vorliegende feine Kreide-Schraffurtechnik als vorbereitende Arbeit für eben jene Lithographie – oder eine ganze Lithographienfolge – entstand (in: Ausst.-Kat. Lübeck 1989, S. 230). Für Overbeck besaßen derartige Zeichnungen als »finales Kunstwerk« vollständigen Eigenwert, wie auch das selbstbewußt gestaltete Künstlermonogramm beweist (vgl. Gerkens 1989, S. 37 f.).

Schon während seiner Wiener Akademiezeit ab 1806 entwickelte Overbeck die hier verwendete Zeichenmanier mit Kreide, bei der das Herausmodellieren plastischer, in sich jedoch vollständig abgeschlossener und gleichmäßig wohlgeformter Körper im Vordergrund stand. Der Künstler erzielt damit eine zwar aus dem Naturvorbild abgeleitete, jedoch idealisierte Darstellung voll Klarheit und Ausgeglichenheit. In adäquater stilistischer Form wird damit ein jenseits der irdischen Realität angesiedelter Bildinhalt für das menschliche Anschauungsvermögen faßbar gemacht (vgl. dazu auch Heise 1999, S. 112 f.). Overbecks künstlerisches Ziel, Schönheit der Darstellung im Dienst religiöser Erkenntnis (vgl. Heise 1999, S. 243), fanden die Zeitgenossen in Zeichnungen wie der der Sammlung Hausmann ohne Zweifel erfüllt. Hausmann selbst bewertete dieses Werk daher auch explizit als das künstlerisch wertvollste seiner Sammlung. Er zeigte sich damit auch in seinen späteren Lebensjahren, in denen er das Inventar verfaßte, noch immer geprägt von seinen künstlerischen Eindrücken und Erfahrungen als junger Mann. 1805/06 hatte er seine Kavalierstour nach Italien gemeinsam mit Rumohr unternommen und war dort, dem Zeitgeist entsprechend, von den Werken des Mittelalters und der Renaissance auf das höchste beeindruckt. Immer wieder nannte er Raffaels Werke in seinem Reisebericht. Es kann daher nicht verwundern, daß er ein idealtypisches Werk eines Mitgliedes des 1809 gegründeten *Lukasbundes*, das diesen Vorbildern vollständig gerecht wurde, am höchsten bewertete (zur Gründung des *Lukasbundes* und Overbecks Stellung dabei vgl. Heise 1999, S. 102 f.).

Aus dem Inventarbuch: »... seine Zeichnungen sind von ei= / ner Reinheit und Eleganz welche // lebhaft an die Zeichnungen des / Raphael erinnert. – ... der schön edle Ausdruck, die Rein= / heit der Formen, die Sicherheit der / Conturen, die lebendige Bewegung / der ganzen Dar-



stellung, machen die / se Zeichnung wohl zu der Künstler= / risch vollendetsten meiner ganzen / Sammlung.».

### Franz Graf Pocci

München 7. 3. 1807 – 7. 5. 1876 München

Sohn des Fabricius Graf Pocci, eines bayerischen Militärbeamten und Oberhofmeisters der Königin von Bayern. 1825 Jurastudium in Landshut. Autodidaktisch als Künstler tätig. Freundschaft mit dem Münchner Hofbildhauer Ludwig Schwanthaler.

1830 Ernennung zum Zeremonienmeister des bayerischen Hofes. Erhielt das Rittergut *Amerland* am Starnberger See. Seit 1831 Mitarbeit in der *Gesellschaft für deutsche Altertumskunde von den drei Schilden* (ab 1837 umbenannt in *Historischer Verein für Oberbayern*). 1835 als Reisebegleiter des Kronprinzen Maximilian in Italien. Reiste später auch im Gefolge König Ludwigs I. über die Alpen, wo er zahlreiche Landschaftsskizzen und -studien anfertigte. 1847 Hofmusikintendant. 1854 Ehrendoktor der Münchner Universität. 1864 Oberstkämmerer.

Als Dilettant in den Bildenden Künsten umfangreich gebildet, intensive musikalische Ausbildung. Bedeutender Pianist, komponierte Lieder, eine Oper, Singspiele, Verfasser von Gedichten. Vor allem als Autor zahlreicher Puppenspiele und Marionettentheater bei Adel und Volk, Erwachsenen und Kindern gleichermaßen beliebt (Puppentheatersammlung im Münchner Stadtmuseum). Als Graphiker wurde Pocci vor allem wegen seiner Illustrationsfolgen bekannt, die als Lithographien und Holzschnitte erschienen. Zeichnete für die *Fliegenden Blätter* und die *Münchner Bilderbogen* und illustrierte die Mundartdichtungen seines Freundes Franz von Kobell. Beliebt waren auch seine eigenen Karikaturen und humoristischen Dichtungen sowie seine Kinderbücher.

### Franz Graf Pocci

#### Der Kreuzgang

Bleistiftzeichnung; 225 x 309 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »185«, links unten »Pozzi in München«, rechts unten »1838«, weiter rechts unten mit Bleistift »2.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 185.

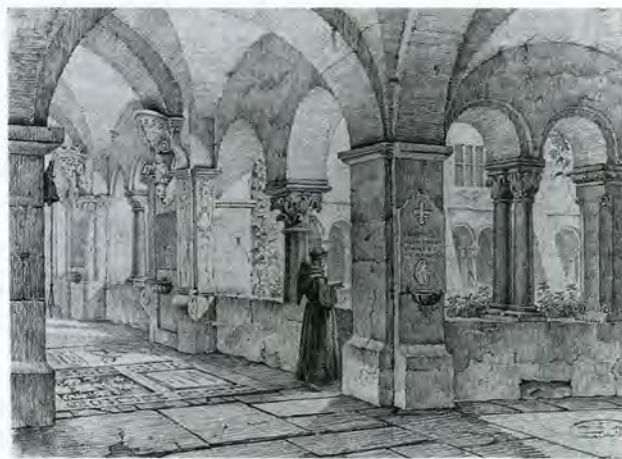
HAUM, ZL-Nr. 96/7173.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 25. 1. 1838.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 60.

Die Bleistiftzeichnung hält das Innere eines romanischen Kreuzganges fest. Der Blick führt diagonal aus einer der Ecken in die Richtung des Innenhofes. Neben dem zentralen Eckpfeiler steht ein Mönch in Franziskanerhabit und liest in einem Buch. Er wendet sich hinaus in den im Hof gelegenen Garten. Pocci nimmt die komplizierte architektonische Struk-



96/7173

tur mit fein abgestuften Flächen aus Bleistiftschraffuren auf und gibt so das Volumen der Baukörper plastisch wieder. Das Blatt, das wie eine »Fingerübung« im perspektivischen Zeichnen wirkt, ist im Œuvre des sonst für seine illustrativen Arbeiten bekannten Dilettanten Pocci ungewöhnlich (vgl. Bernhard 1974; Garnerus 1976) und kaum einzuordnen. Eine Datierung ist daher nicht möglich, das Erwerbsdatum setzt den terminus ante quem 1838.

Aus dem Inventarbuch: »... frey behandelt, / und hübsch beleuchtet, ...«.

### Xaverie Gräfin Pocci

Dresden 1778 – 1849 München

Gemahlin des Fabricius Graf von Pocci, Generalleutnant und Oberhofmeister der Königin von Bayern, Mutter des Franz Graf von Pocci, der sich ebenfalls künstlerisch betätigte. Dilettantische Zeichenausbildung bei Johann Georg von Dillis und Ferdinand von Kobell. Erlernte auch die Radiertechnik. Unter Anleitung von Max Joseph Wagenbauer und Domenico Quaglio d.J. Beschäftigung mit Landschaftsmalerei. Nur wenige Arbeiten sind erhalten, eine wissenschaftliche Beschäftigung mit der Künstlerin fehlt bislang.

### Xaverie Gräfin Pocci

#### Waldlandschaft

Pinsel in Braun, Deckweiß transparent aufgetragen, über Bleistift, auf hellblau-grauem Papier; 283 x 372 / 368 mm (rechte untere Ecke fehlt). Rechts unten mit Bleistift monogrammiert »XP.« (ligiert).

Montiert auf dunkelbraunem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Schwarz und Borte aus geprägtem Goldpapier (Laufender Hund), in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »9.«, links unten »X v. Pozzi Gräferin (sic) / in München«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 9.

HAUM, ZL-Nr. 96/7205.

Provenienz: Geschenk des Künstlers Domenico Quaglio d.J., 1834.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 59.





96/7205

Die Zeichnung ist eine der seltenen, über das Monogramm gesicherten Arbeiten der wenig bekannten Künstlerin. Sie zeigt eine Waldlandschaft vor dem Hintergrund einer Gebirgskette. Gräfin Pocci erweist sich hier als Schülerin der Münchner Landschaftsmaler, auch das Bildmotiv selbst wird im bayerischen Alpenvorland aufgenommen worden sein. Die technisch anspruchslose, lockere Pinselzeichnung über einer summarischen Bleistiftzeichnung entstand vermutlich unmittelbar vor der Natur.

Eine zeitliche Einordnung innerhalb des unerforschten Œuvres der Künstlerin ist nicht möglich, das Erwerbsdatum durch Hausmann gibt den terminus ante quem 1834.

Aus dem Inventarbuch: »...mehr skizzirt als ausge / führt...«.

### Christian Julius Lodewyck Portman

Amsterdam 20.10.1799 – 18.10.1868 Beverwijk

Schüler seines Vaters L. G. Portman sowie von Cornelius Kruseman und Willem Pieneman. Später Mitarbeiter von Petrus Johannes Schotel und W. B. van Wouw. Malte hauptsächlich Historien, Porträts und genreartige Figuren. Tätigkeit auch als Vorlagenzeichner für Lithographien. Insgesamt sind nur wenige Werke noch nachweisbar.

Lebte und arbeitete an wechselnden Orten: Bis 1810 in Amsterdam, bis 1817 Darmstadt, bis 1827 Amsterdam, 1828 Aufenthalt in Den Haag und Deutschland, 1829 Studienaufenthalt in Paris. 1830 in Den Haag und London nachweisbar, 1831 wiederum in Deutschland und bis 1833 erneut in Den Haag. Anschließend längere Phase bis 1850 in Amsterdam und Alkmar, zeitweilig Haarlem, 1852 in Kleve. Zwischen 1859 und 1868 lebte er Paris, um erst kurz vor seinem Tod in sein Heimatland zurückzukehren.

### Christian Julius Lodewyck Portman

#### Scheveninger Fischer, 1837

Aquarell über schwarzer Kreide. Bleistifteinfassung; 383 x 283 mm. Recto links unten mit Feder in Braun signiert und datiert »C J Portman / ad vivum fecit. Scheveningen 1837«, verso links unten mit



96/7264

Feder in Braun »Herrn Hausmann in Hanover / von seinem Freund und Verehrer / C J L Portman / Amsterdam 20 Mei 1837«, verso rechts oben mit Bleistift »No. 39«.

Montiert auf graubraunem Karton der Marke »Mounting Board« (beschädigt), dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »161.«, links unten »...fec.«, rechts unten »verte. / 1837.«, unten Mitte »Scheveninger Fischer.«, hinter dem Blatt »Geschenk des Künstlers.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.161.

HAUM, ZL-Nr. 96/7264.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 20.5.1837.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Das leider im Verlauf des Zweiten Weltkrieges stark beschädigte Aquarell zeigte einen holländischen Fischer in seiner Arbeitskleidung mit Kittel, Fischerhut und hölzernen »Klumpen« an den Füßen. Er sitzt auf einem damals in einfachen holländischen Haushalten üblichen Binsenstein dem Zeichner Modell. Seine Entspanntheit ist nur gespielt, die rechte Hand stützt er in die Hüfte, den Kopf wendet er zur Seite, man spürt das Posieren vor dem Porträtisten. Portmann schuf zahlreiche derartige Figurenstudien nach der Natur. Er verband darin individuelle Charakterisierung mit der Darstellung gesellschaftlicher Zusammenhänge.

Aus dem Inventarbuch: »(Portman) schrieb mir... unter / dem 23. May 1837 / »Es wird uns höchst angenehm seyn, / wenn Sie dieselben / fünf Stücks / Zeichnungen zum Andenken // als Beweis unserer ausgezeichneten / Hochachtung acceptiren wollen.«





96/7346

*Christian Julius Lodewyck Portman*

### Porträt eines sitzenden alten Mannes, 1836

Aquarell und Deckfarben, schwarze Kreide; 334 x 298 mm. Recto rechts unten mit Kreide in Schwarz signiert und datiert »C. J. L. Portman / ad vivum 1835.«.

Verso links unten mit Feder in Braun »Fr. Wohlgeboren / Herrn Hausmann / aus Hanover. / Zur Erinnerung an Amsterdam / von seinem ergebensten / C. J. L. Portman / Amsterdam / 30 Augustus / 1836«.

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »39«, links unten »C. J. L. Portmann / in Amsterdam«, rechts unten »verte. / 1836«, unten Mitte »Studie nach der Natur«, hinter dem Blatt (mit Bleistift) »Portman G. d. K. / 1836«, (mit Feder) »Geschenk des Künstlers«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 39.

HAUM, ZL-Nr. 96/7346.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 30. 8. 1836.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Auf einem einfachen Binsenstuhl sitzt ein alter Mann mit zerfurchtem Gesicht dem Zeichner Modell. Mit ernstem Blick und verschlossenem Mund schaut er seinen Porträtisten unmittelbar an. Seine linke Hand hält er auf das Bein gestützt, seine Rechte umgreift einen Stock, den er wie in einer Abwehrhaltung zwischen sich und dem Künstler auf den Boden stützt. Portman zeichnete das Aquarell, wie er notierte, nach dem lebenden Modell, davon zeugt auch die Ausschnitthaftigkeit der Studie und der locker skizzierende Pinselstrich, der als wichtiges Gegengewicht zu der angespannten Haltung des Dargestellten wirkt.

Aus dem Inventarbuch: »Er (Portman) hat es mir immer / sehr hoch angerechnet, daß durch / die hiesigen Ausstellungen die / Werke

Holländischer Künst // ler zuerst in Deutschland bekannt / geworden sind«.

*Christian Julius Lodewyck Portman*

### Eine Farbige Frau mit Kind

Farbtafel 45

Schwarze, weiße und farbige Kreiden, auf braunem Papier; 469 x 378 mm. Links unten mit Bleistift signiert »C. J. L. Portman fecit«.

Montiert auf blaugrauem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Dunkelbraun.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 230.

HAUM, ZL-Nr. 96/7365.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 15. 6. 1839.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940.

Literatur: Völkischer Beobachter 14. 6. 1940, S. 9.

Die in der Sammlung von Bernhard Hausmann als reine Pastellzeichnung völlig singuläre Arbeit zeigt das Porträt einer sitzenden farbigen Frau und eines ebenfalls dunkelhäutigen Kindes, vielleicht ihres Sohnes. In vertrauter Haltung lehnt er, vermutlich neben ihr kniend, auf ihrem Schoß und blickt zu ihr empor. Den Kopf hat er auf die rechte Hand gestützt, mit der linken Hand umfaßt er die Hand der Frau.

Deutlicher als in den beiden Herrenporträts des Künstlers in der Sammlung ist in dieser Arbeit das Vorbild französischer Kunst zu spüren, die Portman während seines Studienaufenthaltes in Paris 1833 kennenlernte. Das Vorbild von Eugène Delacroix zeigt sich in der Wahl der Pastellkreiden, im Inter-



96/7365



esse an der Porträtstudie exotischer Figuren und auch in der stilistischen Auffassung der frei skizzierenden Studie. Da Hausmann die Zeichnung 1839 erwarb, ergibt sich daraus ein terminus ante quem für die Entstehung.

Aus dem Inventarbuch: »Der Gegenstand ist / keineswegs schön zu nennen, doch bewährt sich auch bey die / ser mit bunten Kreiden auf bräunlichem Papier angelegten / nur theilweise ausgeführten / Zeichnung die anerkannte Tüch / tigkeit des Künstlers /«.

### (Ernst Christian Johann) Friedrich Preller d. Ä.

Eisenach 25. 4. 1804 – 23. 4. 1878 Weimar

Erste Ausbildung 1818 bis 1821 an der *Freien Zeichenschule* in Weimar bei deren Direktor Johann Heinrich Meyer, Goethes Freund und Kunstberater. 1823 persönliche Bekanntschaft mit Goethe. Bis 1823 Selbststudium in der Dresdner Gemädegalerie, unter anderem Zeichnungen nach Ruisdael und Poussin. 1824 bis 1826 Studium in Antwerpen bei Mathieu Ignace van Brée, 1826 mit Stipendium des Weimarer Großherzogs Studienreise nach Mailand. 1828 bis 1831 Aufenthalt in Rom, wo Preller von Joseph Anton Koch künstlerisch maßgeblich beeinflusst wurde. Er folgte dem von Koch geprägten Typus der *Heroischen Landschaft* mit antiker oder mythologischer Staffage. 1830 während eines Aufenthaltes in Neapel erste Auseinandersetzung mit dem Thema der Odyssee, das Preller lebenslang beschäftigen sollte, so daß er den Beinamen *Odyssee-Preller* erhielt. 1832 Berufung zum Leiter der Weimarer Zeichenakademie als Nachfolger seines Lehrers Meyer. 1832 bis 1834 malte der Künstler Odysseelandschaften für das *Römische Haus* des Leipziger Verlegers Hermann Härtel. 1836 bis 1841 Fresken für das Wieland-Zimmer im Weimarer Schloß. 1854 bis 1856 schuf Preller eine Serie von Kohlezeichnungen zur Odyssee für die Berliner Nationalgalerie. Diese Kompositionen wurden 1865 bis 1868 in sechzehn Landschaftsbildern der *Preller-Galerie* im Großherzoglichen Museum in Weimar wiederholt.

Zwischen 1837 und 1849 Reisen nach Rügen, Norwegen, in das Riesengebirge und in die Alpen, als deren Resultat nordische Landschaften, Seestürme und dramatische Gebirgsansichten entstanden. Zwischen 1859 und 1876 vier weitere Aufenthalte in Italien, teilweise in Begleitung des ebenfalls als Maler tätigen Sohnes Friedrich Preller d. J. Ausgehend von den dort gesammelten Eindrücken malte Preller auch südliche Landschaften.

### (Ernst Christian Johann) Friedrich Preller d. Ä.

#### Achill wird von Chiron in der Jagd unterrichtet

Farbtafel 5

Aquarell über schwarzer Kreide, partiell schwarze Tusche, über Bleistiftvorzeichnung, Bleistifteinfassung (angeschnitten); 332 x 213 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Schwarz und Borte aus geprägtem Goldpapier (»Blumenfries«), in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »29.«, unten links »Preller del«, unten Mitte »Skizze eines Wandgemäldes bey Dr. Härtel in Leipzig.«



96/7336

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 29.

HAUM, ZL-Nr. 96/7336.

Provenienz: Ankauf von Kunsthändler Boerner, Leipzig, 12. 6. 1835, zusammen mit Hausmann Nr. 30 für 6 Reichstaler.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962; Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 61; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 31.

### (Ernst Christian Johann) Friedrich Preller d. Ä.

#### Apoll unter den Hirten

Aquarell, über Bleistiftvorzeichnung; 358 x 229 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Schwarz und Borte aus geprägtem Goldpapier (»Blumenfries«), in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »30.«, unten links »Preller del«, unten Mitte »Skizze eines Wandgemäldes bey Dr. Härtel in Leipzig.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 30

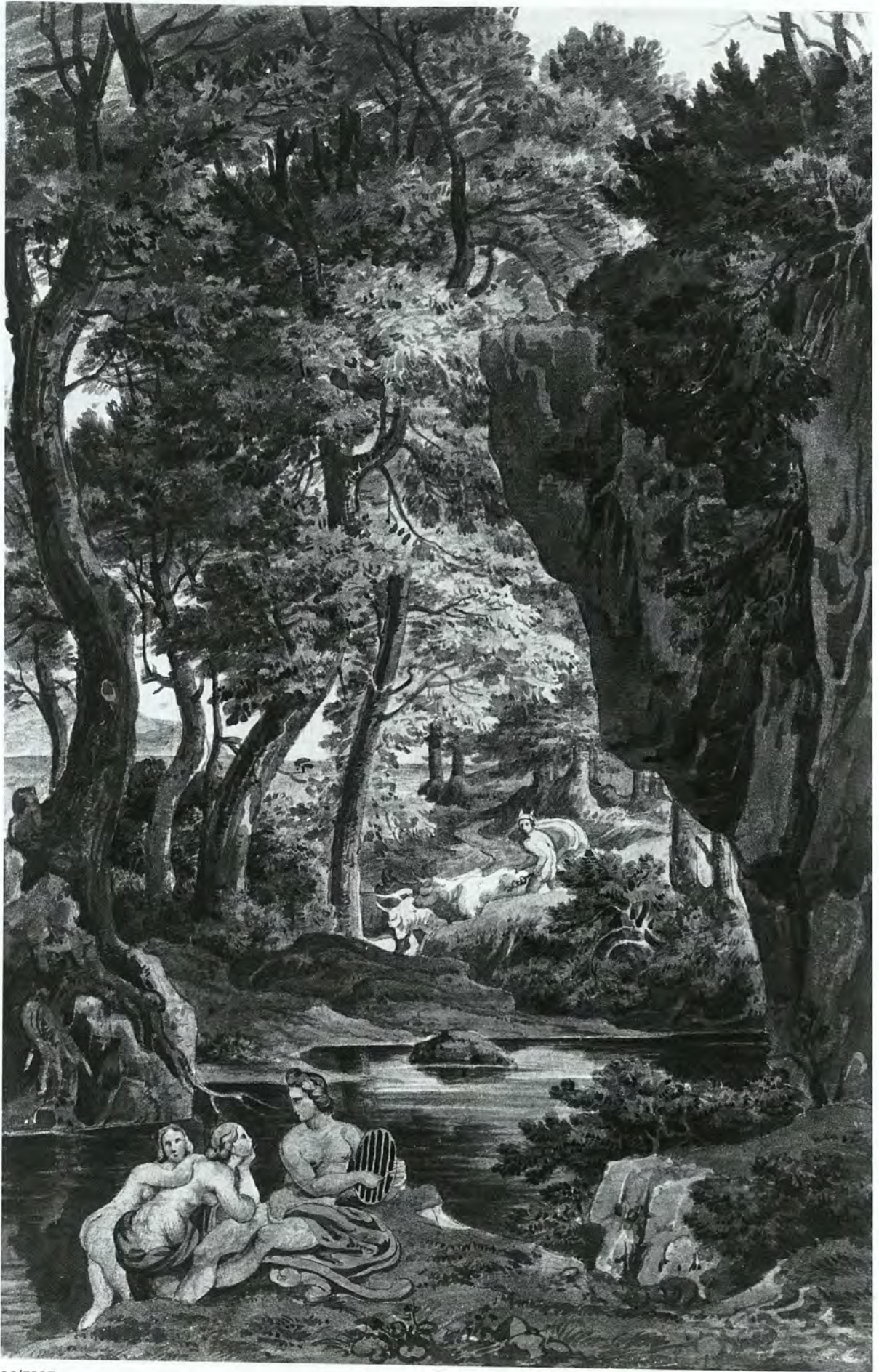
HAUM, ZL-Nr. 96/7337.

Provenienz: Ankauf von Kunsthändler Boerner, Leipzig, 12. 6. 1835, zusammen mit Hausmann Nr. 29 für 6 Reichstaler.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962, Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 62; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 32.





96/7337



Zwar sind zwischen beiden Aquarellen der Sammlung Hausmann graduelle Unterschiede hinsichtlich Technik und Maßen feststellbar, insgesamt überwiegen jedoch die Übereinstimmungen. Daher wurden beide Blätter schon vom Sammler als zusammengehörige Arbeiten erworben und behandelt. Beide Darstellungen schildern Szenen aus den Dichtungen Homers, die nach der Überlieferung Hausmanns als Vorarbeiten für Wandgemälde im *Römischen Haus* des Musikverlegers Dr. Hermann Härtel in Leipzig entstanden (vgl. dazu Hausmann Nr.7, 57, 58).

Eines der beiden Aquarelle zeigt Achill, der als Knabe von dem Kentauren Chiron erzogen wurde, beim gemeinsamen Üben des Speerwurfes. Gewöhnlich wurden die Kentauren, Mischwesen aus menschlichem Oberkörper und dem Leib eines Pferdes, von den Menschen gefürchtet. Chiron jedoch nahm sich des jungen Achill an und unterwies den späteren Helden des trojanischen Krieges in den Fertigkeiten eines Kriegers sowie in den Wissenschaften und Künsten. In Prellers Erfindung wird aus der mythologischen Überlieferung eine unbeschwernte Idylle zahlreicher Figuren. Auf dem Rücken des alten Kentauren reitet ein bocksfüßiger Satyr. Beide verfolgen gemeinsam den Speerwurf des neben ihnen stehenden Achill, der die Waffe mit beiden Händen auf sein Ziel gerichtet hält. Ein weiterer Kentaure lagert vorn am Flußufer, ein Kentaurenpaar im Bildmittelgrund vergnügt sich an einem kleinen Wasserfall.

Das andere Blatt zeigt Apoll als Sänger. Zahlreiche Quellen berichten, daß der griechische Gott als Strafe für die Tötung des Zyklopen von Zeus zum Dienst als Viehhirte verurteilt wurde. Statt jedoch auf die ihm anvertraute Rinderherde des Königs Admetos zu achten, sang er zur Leier und bemerkte nicht, wie der junge Merkur die Tiere raubte. Am vorderen Bildrand lagert an einem bewaldeten Flußufer der Musaget, der mit dem Spiel auf seinem Instrument zwei andächtig lauschende Nymphen fesselt. Am jenseitigen Ufer erscheint Merkur, erkennbar an seiner typischen Flügelkappe und dem Kerykeion, mit den entführten Rindern.

Die hochrechteckigen Bildfelder legte Preller als südliche arkadische Landschaften mit klein dimensionierten Figuren an. Die seitlichen Bildränder werden durch Felsausschnitte und hohe Bäume abgeschlossen. Der Landschaftstypus zeigt Einflüsse italienischer Studien, die Preller während seines Aufenthaltes in Rom bis 1831 auf Wanderungen in das Umland machte, oft gemeinsam mit Joseph Anton Koch (vgl. Ausst.-Kat. Karlsruhe 1996, S.116). Nach dem Vorbild des Meisters entwickelte sich Preller so zu einem erfolgreichen Landschaftsmaler, der vor allem im Ausfüllen großer Dimensionen besondere Fähigkeiten erwarb. Dies ist in den kleinformatigen Aquarellen der Sammlung Hausmann ebenfalls deutlich.

Preller führte sieben eigene Wandbildentwürfe in Härtels Haus zwischen 1832 und 1834 in Temperamalerei aus. Im Gegensatz dazu kam es nicht mehr zur Ausführung der Entwürfe von Joseph Anton Koch und Bonaventura Genelli, bevor das Haus 1837 verkauft und 1904 abgebrochen wurde. Prellers Wandbilder wurden zunächst bewahrt und in der

Leipziger Universitätsbibliothek angebracht, wo sie jedoch im zweiten Weltkrieg verloren gingen (Vogel 1903; Lutterotti 1940, S.128; Weinrautner 1997, S.28f.). Bildliche Überlieferungen dieser Dekorationsmalereien sind nur sehr spärlich vorhanden. Daher ist die Zuordnung der vorliegenden Aquarelle zum Wandbildprogramm des *Römischen Hauses* nicht mit abschließender Sicherheit zu beurteilen. Die schriftlich überlieferte Themenliste der sieben ausgeführten Gemälde, die unmittelbar die Figur des Odysseus umkreisen, enthält allerdings keines der beiden in Hausmanns Blättern behandelten Motive (vgl. Roquette 1883, S.105–109; Vogel 1903, S.49; Gensel 1904, S.47f.; Weinrautner 1997, S.29–35, nach Kunstblatt vom 5.1.1867, S.6).

Andererseits unterstützen verschiedene Indizien Hausmanns Aussage, daß es sich bei seinen Aquarellen um Vorarbeiten für das *Römische Haus* Härtels handele. Der sehr enge stilistische Anschluß der Blätter an Arbeiten Joseph Anton Kochs ist unübersehbar (vgl. Hausmann Nr.7, 57, 58). Dies wäre für den in Prellers Karriere relativ frühen Auftrag von Härtel ohne weiteres nachvollziehbar, weil der Künstler auch die betreffenden Entwürfe von Koch selbst ausführen sollte (Weinrautner 1997, S.26, Anm.93). Mit der stilistischen Unterordnung Prellers unter die Vorgaben des arrivierten Koch wäre die Einheitlichkeit der Wanddekoration sichergestellt gewesen (vgl. in diesem Sinne auch Gensel 1905, o.S.). Eine erhaltene Abbildung des Preller-Saales im Härtelschen Haus zeigt, daß die Bildanlagen stilistisch und kompositionell mit den vorliegenden Aquarellen sehr eng verwandt sind (Abb. in: Ausst.-Kat. Weimar 1978, o.S.). Auch die nach den Wandbildern um 1855 aufgenommenen Kohlezeichnungen der Berliner Nationalgalerie zeigen diese kompositionelle Übereinstimmung von Prellers ausgeführten Wandbildern mit den vorliegenden Aquarellen Hausmanns (vgl. Gensel 1905). Vermutlich handelt es sich also bei den vorliegenden Blättern um nicht ausgeführte Entwürfe Prellers für das Großprojekt. Aufgrund der schlechten Quellenlage läßt sich dazu keine präzise Aussage treffen. Es liegt nahe, sie als Varianten zu den 1833 nach Leipzig gelieferten Entwürfen Kochs zu sehen, die beim Bauherrn »nicht durchgängig Beifall fanden« (Gensel 1904, S.46). Unter Kochs Kompositionen für das Projekt sind sowohl das Thema *Apoll bei den Hirten* als auch *Chiron und Achill beim Leierspiel* nachweisbar (vgl. Vogel 1903, S.62f.; Weinrautner 1997, S.26, Anm.93). Die vorliegenden Aquarelle werden demzufolge um 1833 entstanden sein.

Eine Verwechslung Hausmanns mit den später von Preller geschaffenen Odyssee-Folgen ist schon aufgrund der Erwerbung Hausmanns im Jahr 1835 auszuschließen. Keines der 1869 fertiggestellten, vollständig erhaltenen 16 Wandbilder im Weimarer Museum stimmt stilistisch oder kompositionell mit den vorliegenden Blättern überein (vgl. Weinrautner 1997, S.123–174; Ausst.-Kat. Weimar 1978, Nr.30–45). Auch die 1881 als Holzschnitt-Folge veröffentlichten Illustrationen nach Homer zeigen keinen unmittelbaren Zusammenhang zu den vorliegenden Aquarellen (Friedrich Prellers Odyssee-Landschaften. In Holzschnitten ausgeführt von R. Brend' amour, Leipzig, Alphons Dürr, 1881).





96/7329

Aus dem Inventarbuch: »Sie sind mit Leichtigkeit / keit behandelt, ganz im Styl / des Jos Koch in den Composi / tionen an Caspar Poussin erin- / nernd.«

### Domenico Quaglio d. J.

München 1.1.1787 – 9.4.1837 Hohenschwangau

Sohn des Hoftheatermalers Giuseppe Quaglio, Bruder der Maler Angelo, Lorenzo d. J. und Simon.

Nach der Lehre beim Vater ab 1803 Dekorationsmaler am Münchner Hoftheater, Ausbildung in druckgraphischen Techniken bei Carl Hess und Johann Michael Mettenleiter.

1808 Hoftheatermaler, Quaglio kündigte diese Stelle jedoch 1818, um sich vollständig der Ölmalerei zu widmen. Beschäftigte sich vorwiegend mit Architekturmalerei, in der er schnell reüssierte. Zahlreiche Reisen in alle Regionen Bayerns, nach Tirol, an den Rhein, in die Schweiz, nach Frankreich, in die Niederlande und nach Italien, zeichnerische Aufnahme unzähliger Bauwerke, vor allem des Mittelalters und der Renaissance. Ausgehend von diesem Fundus begründete der Künstler eine eigene Tradition der Veduten- und Architekturmalerei in München, die mit erzählenden Elementen und Staffagefiguren bereichert ist und historische Aspekte in den Vordergrund rückt. Besonderer dokumentarischer Wert seiner Ansichten, vor allem zahlreicher durch die ludovizianische Neugestaltung Münchens zerstörter Bauwerke. Weite Verbreitung seiner Ansichten in druckgraphischer Form.

Ab 1832 war Quaglio Leiter der Restaurierung von Schloß Hohenschwangau im Auftrag des Kronprinzen Maximilian von Bayern, der die Ruine erworben hatte. Quaglio stattete das renovierte Gebäude im Zeitgeschmack völlig neu aus und zog zahlreiche Künstlerkollegen zur Mitarbeit dabei hinzu. Nach Abschluß der Arbeiten Ernennung zum Direktor des Königlichen Residenzschlusses Hohenschwangau.

Quaglio war einer der einflußreichsten bayerischen Hofmaler und einer der bedeutendsten Architekturmalerei seiner Zeit, Professor der Münchner Kunstakademie und Mitglied der Berliner Kunstakademie. Gehörte 1823 mit Joseph Stieler, Friedrich Gärtner und Peter Hess zu den Gründungsmitgliedern des Münchner Kunstvereins und war daher einer der wichtigsten Verbindungsmänner Bernhard Hausmanns im Münchner Verein. Er vermittelte zahlreiche Künstler zur Ausstellung nach Hannover. Große Teile seines eigenen zeichnerischen Nachlasses, die sein Schwiegersohn Benno Adam erbt, befinden sich heute im Archiv der Malerfamilie Adam im Münchner Stadtmuseum.

### Domenico Quaglio d. J.

#### Die Residenz in München

Bleistift, Pinsel in Braun, Feder in Schwarz, zahlreiche Konstruktionslinien mit Bleistift; 294 x 404 mm. Rechts oben mit Bleistift bezeichnet »Residenz zu München. DQu.«.



Montiert auf ockerfarbigem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Schwarz und Borte aus geprägtem Goldpapier (laufender Hund), in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »22«, links unten »Domenico Quaglio / Hofmaler in München«, unten Mitte »Die Residenz in München.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 22.

HAUM, ZL-Nr. 96/7329.

Provenienz: Geschenk des Künstlers.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940; Hannover 1962. Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 63; Trost 1973, Nr. 19, S. 110, Abb. 218.

In starker fluchtperspektivischer Verkürzung zeigt Quaglio die Westseite der Residenz mit Blick nach Süden. Bis heute bestimmt die imposante, langgestreckte Fassade entlang der ehemaligen Schwabinger Gasse, der heutigen Residenzstraße, diesen repräsentativen Teil Münchens. Vor allem die von Maximilian I. errichtete dreiachsige Schauseite des 1665 bis 1667 erbauten *Goldenen Saaltraktes* fällt ins Auge. Dahinter ist der südlich anschließende zweigeschossige Witwenbau aus dem 16. Jahrhundert zu erkennen, der im Zuge der Umbauten unter Ludwig I. dem ab 1826 errichteten Königsbau Leo von Klenzes weichen mußte (Trost 1973, S. 28). Der großzügigen Fassade links bietet die Zeile der Bürgerhäuser rechts ein Widerlager.

Die flott notierte, voller Lichthaltigkeit und Lebendigkeit aufgefaßte Skizze zeigt sich in ihrer räumlichen Disposition deutlich von der Theatermalerei beeinflusst, die Quaglio und seine Vorfahren ausübten. Die beiden Fassadenfluchten werden in Quaglios Sicht hier gleichsam zu zwei Seitenkulissen. Die Arbeit diente als Vorlage für eine eigenhändige Radierung Quaglios, die sich weitestgehend an die Zeichnung hält. Allerdings ist die Fluchtperspektive dort noch steiler angelegt und die Häuserzeile rechts ist im noch schärferen Anschnitt gezeigt (237 x 333 mm, rechts unten bezeichnet: »D. Quaglio del. fec. 1811«; Heller, S. 566, Andresen/Heller I/1; Le Blanc 1; Boetticher 7; Maillinger Bd. 1, 1768 u. 2895; Nagler 9/I/1; Ausst.-Kat. München 1965, Nr. 762; Trost 1973, Nr. R 42. Exemplar vorhanden in der Städtischen Galerie Lenbachhaus, Inv. G 16366). Diese Radierung erschien noch im gleichen Jahr 1811 als Teil einer Serie von sechs Blättern im ersten Heft der *Ansichten merkwürdiger Gebäude der Königl. Baierschen Residenzstadt München* bei J. G. Zeller (Trost 1973, S. 27). Diese Serie bildete wiederum den ersten Teil einer insgesamt zwölfteiligen Ansichtenfolge des Künstlers, die zwischen 1811 und 1813 veröffentlicht wurde. Sie gilt als eine der bedeutendsten Radierfolgen ihrer Zeit in Deutschland (Ausst.-Kat. London 1994, S. 193). Zur gleichen Serie der Münchner Ansichten gehörte beispielsweise auch *Der Alte Hof in München*, für den sich in der Münchner Staatlichen Graphischen Sammlung eine zeichnerisch sehr verwandte Vorarbeit erhalten hat (Inv. 32016).

Trost leitet aus der Funktion der Zeichnung Hausmanns das Entstehungsdatum um 1810 ab (Trost 1973, S. 110).

1826 schuf Quaglio innerhalb einer in den 1820er Jahren entstandenen Folge von Ölgemälden mit Ansichten Mün-

chens auch eine Darstellung der *Residenzstraße im Jahr 1826 gegen den Max-Joseph-Platz* (München, Neue Pinakothek, Inv. WAF 790; Best.-Kat. München 2003b, S. 288–290; Trost 1973, Nr. 155). Quaglio blickt dort in gleicher Richtung auf den Max-Josephs-Platz, steht aber weiter südlich, unmittelbar vor dem alten Witwenbau mit seinem markanten Erker. Auf diesen konzentriert der Künstler sein Interesse im Ölbild, das er kurz vor dem Abriß des Gebäudes schuf. Eine lavierte Bleistiftzeichnung in der Münchner Staatsbibliothek zeigt das Motiv in nochmals veränderter Perspektive (Best.-Kat. Neue Pinakothek, 2. Aufl. 1981, S. 260). Die in den 1820er Jahren entstandene Folge von Ansichten der inneren Stadt Münchens widmete sich hauptsächlich der Umgebung der Residenz, da ihre Veränderung durch den Umbau Klenzes bevorstand. Der Bauherr, Ludwig I., beauftragte Quaglio, die historische Situation in Bildern festzuhalten. Quaglio steht damit im Dienst einer stark historisch orientierten Generation, deren Bewußtsein sich zunehmend auf überkommene Denkmäler richtete – sein Amt als Leiter des Wiederaufbaus von Schloß Hohenschwangau sollte er einige Jahre später vor ähnlichem gedanklichem Hintergrund ausüben.

Aus dem Inventarbuch: »Ich besitze / einen Brief von ihm aus seiner / letzten Lebenszeit, als er mit / dem Bau der Burg Hohenschwan / gau beschäftigt war, worin / er neben Klagen über die / geringe für diese große Arbeit ihm werdende Belohnung, mich / versichert, die letzten Jahre / eigentlich nur durch mich sei- / nen Unterhalt gefunden zu haben.«.

*Domenico Quaglio d. J.*

**Zu Landsberg (verso Landschaftsstudie)**

Bleistiftzeichnung. Bleistifteinfassung (verso: Bleistiftzeichnung); 267 x 356 mm. Links unten mit dem Bleistift bezeichnet »Zu Landsberg«, rechts unten mit dem Bleistift monogrammiert »D Q.«.

Montiert auf ockerfarbigem Karton ohne Marke, dort Federeinfassung in Braun und Borte aus geprägtem Goldpapier (Lotus-Akanthus-Fries), in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »23.«, links unten »Domenico Quaglio Ffm. / in München«, unten Mitte »Zu Landsberg nach der Natur gezeichnet«, hinter dem Blatt »Geschenk des Künstlers«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 23.

HAUM, ZL-Nr. 96/7330.

Provenienz: Geschenk des Künstlers.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: Trost 1973, Nr. 81, S. 118, Abb. 132.

Die zarte Bleistiftzeichnung zeigt eine pittoreske Ansicht der Burg zu Landsberg in Oberbayern, die im frühen 12. Jahrhundert entstand und nacheinander von Welfen, Hohenstauffern und Wittelsbachern genutzt wurde. Die Stadt Landsberg verdankt ihre Entstehung dieser Burg, die heute nicht mehr erhalten ist. Quaglio notierte die malerische Kulisse der durch ein Unwetter 1774 bereits beschädigten Anlage vom jenseitigen Ufer des Lech aus, bevor diese zu Beginn des 19. Jahrhunderts vollständig abgebrochen wurde. Einmal mehr macht sich der Künstler als Dokumentar historischer Architektur ver-





96/7330 recto



96/7330 verso

dient, aber es gelingt ihm dabei auch eine stimmungsvolle Zeichnung von hohem Eigenwert. Rückseitig sind in gleicher Manier Skizzen zu Gebüschformen angelegt, die deutlich machen, daß es sich auch bei der Zeichnung der Burgansicht um eine Studie vor der Natur handelt, die der Künstler sicher und spontan ohne weitere Vorarbeiten festhielt. Trost (1973, S. 118) nimmt an, daß die Zeichnung »vermutlich auf Quaglios Reisen durch Bayern, Schwaben, Franken und Tirol seit dem Jahre 1817 entstanden« ist.

Aus dem Inventarbuch: »...eine sprechende Probe der aus / serordentlichen / Leichtigkeit und Sicherheit, mit welcher derselbe die Wahrnehmungen der Natur auf das / Papier zu bringen verstand.«

#### **Domenico Quaglio d. J. Außenansicht der Pfarrkirche in Boppard am Rhein, 1822**

Feder und Pinsel in Grau und Braun, über Bleistiftvorzeichnung, Federeinfassung in Dunkelbraun; 277 x 345 mm. Links unten mit Feder in Braun signiert und datiert »D. Quaglio f. 1822«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »32.«, links unten »Domenic Quaglio fec in München«, rechts unten »1822«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 32.  
HAUM, ZL-Nr. 96/7334.  
Provenienz: Geschenk des Künstlers.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.  
Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 64; Trost 1973, Nr. 120, S. 126, Abb. 180.

Die ehemalige Karmeliterkirche in Boppard wurde im 14./15. Jahrhundert erbaut und gehört zu den Hauptwerken des gotischen Sakralbaus am Mittelrhein. Gemäß den Regeln der Bettelordenskirchen wurde sie unmittelbar an der Stadtmauer errichtet, deren Reste am linken Bildrand mit einem Befestigungsturm angedeutet sind. Der Zeichner blickt auf den hoch aufragenden Chor und bettet die Architektur in eine liebliche Landschaft ein. Vor den Kirchenmauern führt ein sonniger Weg entlang eines kleinen Wasserlaufs, der als Nebenarm des unmittelbar vor der Stadt vorbeifließenden Rheinstromes zu verstehen ist. Am Ufer lockern einige schöne Laubbäume die Komposition auf. Staffagefiguren machen die Szene lebendig und versetzen die Darstellung in die Zeit des Mittelalters: Aus einem Kirchenportal treten einige junge Frauen in Kleidern der Dürerzeit ins Freie, zwei Mönche spazieren am Ufer entlang, auf dem Wasser ist ein Ruderer in seinem Kahn zu erkennen.

Das Blatt identifizierte Trost als Vorlage für ein um 1826 entstandenes Ölgemälde, ehemals in der Berliner Nationalgalerie, das seit dem Zweiten Weltkrieg verschollenen ist (Trost 1973, S. 126, Nr. 120 u. 121). Die sorgfältig durchgeführte Arbeit mit Pinsel und Feder hat jedoch an sich den Charakter einer eigenständigen, bildmäßigen Darstellung. Sie wurde von Domenico Quaglio d. J. erst im Nachhinein auch für eine Umsetzung in Öl verwendet und außerdem von Andreas Borum mit geringen Veränderungen lithographiert (Boetticher 2; Nagler 2 B 1; Trost 1973, Kat. LN 4).

Aus dem Inventarbuch: »eben / so ausgeführt wie Quaglios Oelbil- / der und bezeichnet die beste Zeit / seiner Künstlerischen Leistungen.«



96/7334



Domenico Quaglio d.J.

## Der Remter im Schloß Marienburg, 1835

Farbtafel 30

Aquarell, Feder in Schwarz, Braun und Grau, über Bleistiftvorzeichnung, Einfassung mit Feder und Pinsel in Schwarz; 213 x 275 mm. Links unten mit Feder in Braun signiert und datiert »D Quaglio del. 1835«.

Verso links unten mit Bleistift »Speisesaal oder ... / der Rempter in Marienburg / D. Quaglio del 1835«.

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Grau, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »89.«, links unten »Dom: Quaglio del:«, rechts unten »1835«, unten Mitte »Der Rempter im Schloß zu Marienburg.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 89.

HAUM, ZL-Nr. 96/7276.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 29. 4. 1835.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962, Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 65, m. Abb.; Ausst.-Kat. Karlsruhe 1964, Nr. 26; Trost 1973, Nr. 226a, S. 142; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 33.

Das miniaturartig feine Aquarell zeigt in höchster Detailtreue die Innenansicht des sogenannten Sommerremters im Hochmeisterpalast des preußischen Ordensschlosses Marienburg in der Nähe von Danzig. Der Zeichner konzentriert sich besonders auf die kostbaren farbigen Glasfenster und das nur von einem Mittelpfeiler aus Granit gestützte sechzehnteilige Sterngewölbe des gegen Ende des 14. Jahrhunderts errichteten quadratischen Raumes (Dehio/Gall, *Deutschordensland Preußen*, 1952, S. 111–117). Drei Schüler werden von ihrem Lehrer auf die Sehenswürdigkeiten hingewiesen, vorn links steht ein Wärter mit dem großen Schlüsselbund in seiner Hand.

Quaglio wiederholte die Darstellung in dem 1835/36 entstandenen Ölgemälde in der Karlsruher Kunsthalle (55,5 x 70,5 cm, Inv. 2328; Trost 1973, Nr. 226b; Ausst.-Kat. München 1986, Bd. 8, S. 51 f., Nr. 41), das aus dem Kronprinzenpalais in Berlin stammen soll und sich ursprünglich im Besitz König Friedrich Wilhelms IV. befand. Im Vergleich zum Aquarell wurde dort die Staffage vermehrt, aus dem Lehrer wurde ein Pfarrer mit einer ganzen Gruppe von Knaben und statt des Schlüsselwärters spricht im Ölbild ein Herr mit einer Putzfrau.

Nach dem Bericht des Halberstädter Kunstvereins-Sekretärs Dr. Lucanus (*Kunstblatt* XVII, 1836, Nr. 72, S. 300) bereiste Quaglio 1832 das nördliche Deutschland bis nach Tilsit und zeichnete unter anderem mehrere Außen- und Innenansichten des Schlosses Marienburg, die er auf Bestellung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen ausführte. Dies bestätigen verschiedene Beispiele: Ein Gemälde gleichen Motivs befand sich ehemals in der Sammlung des Preußischen Königs in Potsdam (Inv. GK I 640, verschollen; Ausst.-Kat. München 1991, S. 133). Auch die Jahrtausendausstellung deutscher Kunst in Berlin 1906 zeigte ein Gemälde Domenico Quaglios d.J. mit dem Motiv der Marienburg von 1834 aus dem Stadtmuseum Danzig (Ausst.-Kat. Berlin 1906, S. 188,



96/7276

Nr. 1365b). Das Neue Palais in Potsdam bewahrt noch heute Quaglios Gemälde *Nogotseite der Marienburg* von 1833 (Inv. GK I 14181; Ausst.-Kat. München 1991, S. 133).

Die Popularität gerade des Inneren der Marienburg wird beispielsweise auch in Korkreliefs aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts deutlich (Sotheby's Amsterdam 16. Oktober 2001, Nr. 850).

Die Marienburg galt als »erster Gegenstand neuzeitlicher Denkmalpflege« (Ausst.-Kat. Berlin 1980/81, S. 317). Die Oberaufsicht über die Restaurierung dieser seit dem späten 18. Jahrhundert als Kaserne, Fabrik und Speicher genutzten Klosteranlage übertrug man auf Wunsch der preußischen Könige dem führenden preußischen Architekten und Künstler, Karl Friedrich Schinkel, der auch die neuen farbigen Glasfenster entwarf. Domenico Quaglio d.J. sah dieses Projekt zweifellos auch als Vorbild für die ihm 1829 anvertraute Renovierung von Schloß Hohenschwangau an. Er suchte daher den Ort gezielt auf, um sich dort Skizzen zu machen. Diese dienten auch später noch als Basis für eigenständige Werke wie das vorliegende Aquarell.

Aus dem Inventarbuch: »...bey der / Ausführung in Farben (habe er) sich aber / bey demselben (Blatt) durch seinen Bruder Simon helfen lassen –«.

Domenico Quaglio d. J.

## Gottvater und sieben Apostel

Bleistiftzeichnung; 98 x 104 mm. Verso von anderer Hand mit Feder in Braun »No. 306 Domeniq Quaglio 1861 a«.

Montiert auf beigefarbigem Karton ohne Marke, rechts oben mit Bleistift in moderner Handschrift bezeichnet: »306«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 306.

HAUM, ZL-Nr. 96/7200.

Provenienz: Ankauf, aus dem Nachlaß des Bildhauer Johann Baptist Stiglmaier, für 1 Groschen.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: Trost 1973, Nr. 67, S. 116 f.





96/7200

Die unscheinbare kleine Zeichnung hält ein bislang nicht identifiziertes Tympanon, vermutlich eines Kirchen- oder Klosterportals, fest. Aufgrund der stilistischen Vergleichbarkeit des Blattes mit einer Skizze aus St. Emmeram in Regensburg, die 1816 als Lithographie erschien, datiert Trost die vorliegende Zeichnung ebenfalls um 1816 (Trost 1973, S. 116f., Nr. 66, 67).

Die rückseitige Bezeichnung des Blattes stammt vermutlich von Hausmann und bezieht sich auf das Ankaufsdatum des Blattes im Jahre 1861 aus dem Nachlaß des Münchner Bildhauers Johann Baptist Stiglmaier. Hausmann kaufte bei der Gelegenheit auch eine Zeichnung von Albert Emil Kirchner (Hausmann Nr. 304, ZL-Nr. 96/7256), bei der auf dem Untersatzkarton ebenfalls das Datum 1861 notiert wurde, und wahrscheinlich auch die *Ansicht von Regensburg* von Johann Adam Klein (Hausmann Nr. 305; ZL-Nr. 96/7257). Die drei Blätter wurden im Inventarbuch mit aufeinander folgenden Nummern eingetragen. Es ist bemerkenswert, daß Hausmann zu so spätem Zeitpunkt eine marginale Arbeit des in seiner Sammlung bereits gut vertretenen Künstlers erwarb. Unklar bleibt, ob der geringe Preis ihn dazu veranlaßte, oder doch die besondere Bedeutung, die Domenico Quaglio d. J. als Künstler und Kooperationspartner in der Kunstvereinsarbeit für den Sammler hatte.

Aus dem Inventarbuch: »Unten ist die ei- / genhändige Unterschrift des Mei / sters.«.

#### Lorenzo Quaglio d. J.

München 19. 12. 1793 – 15. 3. 1869 München

Mitglied einer großen Künstlerfamilie, die aus Lugano emigriert war und in München vor allem als Hoftheatermaler Fuß gefaßt hatte. Schüler seines Vaters Giuseppe und seines Bruders Angelo. Seine Brüder Domenico und Simon waren ebenfalls bekannte Maler und Graphiker. Seit 1809 Studium

an der Münchner Akademie, wo er bis 1816 als Schüler nachweisbar ist. Wahrscheinlich Mitarbeit an den Theaterdekorationen des Familienbetriebes, Lorenzo war jedoch nie offiziell am Münchner Hoftheater als Dekorationsmaler angestellt (Paluch 1983, S. 3). Ab etwa 1820 erste Ölgemälde und Aquarelle, deren Herstellung seit etwa 1824 zunahm, da die Ausstellungen im Münchner Kunstverein einen verbesserten Absatz dieser Werke ermöglichten. In den 1820er/30er Jahren auch bedeutender Lithograph. Anders als die auf Architekturmalerei spezialisierten Brüder Domenico und Simon widmete sich Lorenzo Quaglio vor allem dem Bauerngenre. In vollständiger Konzentration auf Schilderungen aus dem Leben des alpenländischen Volkes etablierte sich Lorenzo Quaglio neben Heinrich Bürkel und Peter Hess als ein Hauptmeister auf diesem Gebiet. Wanderungen in Oberbayern und Tirol sowie Reisen nach Norddeutschland, an den Rhein und in die Schweiz bestimmen die Sommermonate, in denen sich der Künstler kaum in München aufhielt. Vor allem die Reisen im Alpenraum dienten zur Aufnahme von Szenen aus dem ländlichen Leben und Brauchtum. Quaglios Arbeiten zeichnen sich durch sachkundig wiedergegebene Volkstrachten und die Einbettung seiner Figuren in stimmungsvolle Landschaften aus.

1834 bis 1836 Beteiligung an der Innendekoration des unter Leitung seines Bruders Domenico renovierten Schlosses Hohenschwangau, Ausführung einiger von Moritz von Schwind entworfener Wandbilder. In den 1850er Jahren Ernennung zum Hofmaler, Zuweisung einer Staatspension. Dennoch war der Maler offenbar mit seiner finanziellen Lage unzufrieden: 1848 eröffnete Quaglio eine *Strohwaren-Fabrik* in München, mit der er mehr finanzielle Sicherheit zu erlangen hoffte, 1851 mußte das Unternehmen jedoch bereits schließen. 1853 bemühte sich Lorenzo Quaglio erfolglos um die Konservatorenstelle der Münchner Pinakothek.

#### Lorenzo Quaglio d. J.

##### Ein Tiroler, 1833

Bleistiftzeichnung, Rest einer Bleistifteinfassung (angeschnitten), Blatt unregelmäßig beschnitten, Wasserzeichen (angeschnitten) aufgrund der festen Montierung kaum lesbar: »... W Z...«; 230 x 186 mm. Links unten mit dem Bleistift signiert und datiert »Bey Achenthal in / Tirol gezeichnet den / 18tn Deztember [sic] 1833. LQuaglio«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 154 = ZL 96/7266, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »15.«, links unten »Lorenz Quaglio del.«, rechts unten »1833«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 15.

HAUM, ZL-Nr. 96/7265.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 1834.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 66. – Nicht bei Paluch 1983.

Die sorgfältig ausgeführte Bleistiftstudie (vgl. Paluch 1983, S. 11, Zeichnung Typ a) zeigt einen Tiroler Bauern in landes-





96/7265

typischer Tracht mit dem sprichwörtlichen Hut, Kniebundhosen und Haferlschuhen. Er trägt eine Kiepe aus Korbgeflecht auf dem Rücken und hat sich auf einer Bank neben einer kleinen, dem Heiligen Andreas geweihten Wegekappelle niedergesetzt, um auszuruhen und sich vom Zeichner porträtieren zu lassen. Unter der beschattenden Hutkrempe fällt sein Blick direkt auf seinen Porträtisten. Nicht nur die mit Namen der Dargestellten versehenen Zeichnungen Quaglios sind als Porträts lebender Personen zu werten, sondern auch die – wie in diesem Fall – nicht näher Bezeichneten »erwecken den Eindruck des individuell Porträtierten; es scheint immer so, als würden sie für den Maler eine Pose einnehmen«. Erst durch die Zusammenstellung, Wiederholung und Neubearbeitung im Rahmen umfangreicherer Kompositionen »werden sie zu Typen«. Quaglio verwendet seine nach der Natur aufgenommenen Porträts später im Atelier im Sinne von »Versatzstücken«, austauschbaren Bühnenelementen (alle Zitate nach Paluch 1983, S. 6).

Quaglio hat die umgebende Natur mit nur wenigen Strichen angedeutet, dennoch wird klar, daß es sich um eine Gebirgsregion handelt, in die der Wanderer mühsam hinauf gestiegen ist. Hinter der Kapelle ragen die Berge auf, links neben der Kapelle fällt das Gelände steil ab.

Das in der Bezeichnung durch den Künstler genannte Achen-tal zwischen dem Achensee und dem Achenpaß in Tirol lag auf einer bis in das 19. Jahrhundert viel begangenen Route, auf der auch das Salz aus Hall transportiert wurde. Die örtliche Bevölkerung war daher an Fremde gewöhnt, so daß der Künstler sie als Modell für seine Zeichnungen gewinnen konnte.

Die Münchner Staatliche Graphische Sammlung bewahrt ein umfangreiches Konvolut derartiger Figurenstudien auf, die jedoch weit weniger sorgfältig ausgeführt sind und im Vergleich zur hier vorliegenden bildhaften Studie eher skizzenhaften Charakter haben.

Die gemeinsame Montierung dieses Blattes, das Hausmann entsprechend der frühen Erwerbung 1834 unter Nr. 15 verzeichnet, mit der Zeichnung Hausmann Nr. 154 zeigt, daß die Blätter erst nach dem Schreiben des Inventars aufgelegt wurden: Die Numerierung stand bereits fest, oder es waren wenigstens weite Teile der Sammlung bereits katalogisiert. Hausmann kaufte aus der dritten Ausstellung des Kunstvereins Hannover im Jahre 1835 von Lorenzo Quaglio für 20 Louisdor ein Gemälde: »Mädchen mit einem Esel, Gegend bei Tegernsee. Der Esel ist von Peter Hess gemalt« (vgl. Notiz von Hausmann im Handexemplar des Kunstvereinskataloges 1835, Nr. 276: Stadtarchiv Hannover, Kaps. 3573).

Aus dem Inventarbuch: »sehr sorgfältige durch / Naturwahrheit ausgezeichnete / Zeichnung«.

### Simon Quaglio

München 23.10.1795 – 8.3.1878 München

Aus einer bedeutenden Künstlerfamilie, die verschiedene Hoftheatermaler in München hervorbrachte. Schüler seines Vaters Giuseppe. 1814 Anstellung als Theatermaler am Münchner Hoftheater. Nach dem Tod des älteren Bruders Angelo 1815 übernahm er dessen Position als Hoftheatermaler. Ab 1828 in der Nachfolge seines verstorbenen Vaters Leiter des gesamten Dekorationswesens am Münchner Hof. 1840 Aufenthalt in Paris.

Simon Quaglio schuf berühmte Theaterdekorationen, beispielsweise für die Aufführungen der Zauberflöte von 1818 und 1839/40. Daneben hinterließ er auch zahlreiche Gemälde und Aquarelle, in denen er sich, ähnlich wie sein Bruder Domenico, mit historischer Architektur beschäftigte. Eine Reihe derartiger Werke war im Besitz des preußischen Königshauses in Potsdam (siehe Ausst.-Kat. München 1991, S. 135).

### Simon Quaglio

Kreuzgang im Dom zu Magdeburg, 1834

Farbtafel 32

Aquarell und Deckfarben, Feder in Braun und Grau, partiell Pinsel und schwarze Tusche, Federeinfassung in Schwarz; 193 x 241 mm. Rechts unten mit der Feder in Schwarz signiert und datiert »Sim: Quaglio / fec. 1834«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Grau, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »74.« (Feder in Braun), links unten »Simon Quaglio. del.«, rechts unten »1834.«, unten Mitte »Kreuzgang im Dom zu Magdeburg«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 74.

HAUM, ZL-Nr. 96/7268.

Provenienz: Geschenk des Künstlers (?).





96/7268

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 67, m. Abb.

Das miniaturartig detailliert ausgeführte Aquarell zeigt den Blick in den Kreuzgang des Magdeburger Domes, in den die helle Mittagssonne strahlt. Der Maler blickt aus der nordöstlichen Ecke des Kreuzganges gen Westen. Er steht also in dessen ältestem Teil, der im 13. Jahrhundert gemeinsam mit dem Dombau selbst errichtet wurde. Im Zentrum der Darstellung befindet sich das große, kapellenartig erweiterte Joch, die sogenannte *Tonsur* aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts. Sie liegt gegenüber dem Portal des hier nicht zu sehenden südlichen Domquerschiffes, das hinter dem großen Pfeiler rechts vorn zu denken ist (Dehio, Sachsen-Anhalt I, 1990, S. 272).

Ähnlich wie in holländischen Kircheninterieurs des 17. Jahrhunderts staffiert Quaglio seine Ansicht mit Figuren, die in dem überdachten Gang lustwandeln. Markant sind vorn zwei Herren mit Federhüten, auffälligen Stulpenstiefeln und großen Spitzenkragen aufgestellt, die einen Knaben zum Gebet vor einem Altarbild ermahnen. Vor dem imaginären Kirchenportal sitzt rechts eine Mutter mit zwei Kindern.

Der Magdeburger Dom gehörte wie die von Domenico Quaglio d. J. dargestellte Marienburg (Hausmann Nr. 89) zu den unter der Beratung von Karl Friedrich Schinkel sanierten mittelalterlichen Sakralbauten. 1834 war diese 1826 begonnene Renovierung in Magdeburg abgeschlossen (Dehio, Sachsen-Anhalt I, 1990, S. 265), und genau in diesem Jahr fertigte Simon Quaglio sein Aquarell an.

1834 stellte der Künstler das Aquarell *Kreuzgang im Kloster zu Regensburg* (Katalog Kunstverein Hannover 1934, Nr. 262) aus, ein verwandtes Motiv, das er vermutlich im gleichen Jahr wie das Blatt der Sammlung Hausmann geschaffen hatte. Sein intensives Interesse für dieses Bildmotiv, das ihm die Gelegenheit zu besonderen Lichteffekten gab, zeigen zahlreiche weitere Beispiele. Kreuzgänge mit Figurenstaffage können geradezu als Spezialität Simon Quaglios bezeichnet werden, der diese Vorliebe mit August von Bayer teilte.

Zwei um 1835 datierte Aquarelle *Kreuzgang in einem Nonnenkloster* und *Kreuzgang in einem Kloster mit einem betenden Mönch* aus der Sammlung Heumann, Chemnitz, sind mit der vorliegenden Arbeit in jeder Hinsicht vergleichbar (signiert bzw. monogrammiert, Auktion Galerie Kornfeld, Bern, 17. 6. 2004, Nr. 52, 53, m. Abb.). Die Betonung liegt jeweils auf dem Gewölbe, in das man aus leichter Untersicht hinaufblickt, von links fällt das Licht durch Fenster bzw. einen Durchgang in den Raum. Während in den Darstellungen aus der Sammlung Heumann jedoch Mönche und Nonnen eine mittelalterliche, »authentische« Staffage bilden, ist im Aquarell der Sammlung Hausmann offenbar die bürgerliche Umnutzung des nach der Reformation seiner eigentlichen Funktion entledigten Kreuzganges veranschaulicht.

Die Münchner Staatliche Graphische Sammlung bewahrt zwei feinteilige Aquarelle mit Kircheninterieurs, die Simon Quaglio 1848 signierte (Inv. 889 und 890). Bunte Glasfenster, roter Ziegelboden, und das prismatisch in die einzelnen Farben gebrochene Licht, das auf die Pfeiler fällt, sind in der gleichen miniaturartigen Stricheltechnik auf das Papier gebracht wie im vorliegenden Blatt, es handelt sich gleichsam um Gemälde im Kleinen. Diese strichelnde oder fein schraffierende »Miniaturtechnik« mit dem Aquarellpinsel ist ein Kennzeichen bestimmter Arbeiten Simon Quaglios, wie auch das Aquarell *Klostergang* aus den 1830er Jahren im Berliner Kupferstichkabinett beweist (Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Simon Quaglio Nr. 1).

Eine echte Miniatur Quaglios zum Thema stellt das Täfelchen von 1838 aus dem sogenannten *Wittelsbacher Miniaturenalbum* mit dem *Kreuzgang im Kloster Frauenchiemsee* dar (Ausst.-Kat. München 1998, S. 75, Nr. 112).

Aus dem Inventarbuch: »...ist die Färbung nicht der Wirklichkeit entspr. / chend, überhaupft etwas bunt...«.

### Simon Quaglio

#### Zu Überlingen am Bodensee

Pinsel in Braun, Aquarell in Braun, Blau und Ocker, wenig Deckweiß, über Bleistift, Bleistifteinfassung, teilweise angeschnitten; 125 x 163 mm.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »186.«, links unten »S. Quaglio / HofTheaterArchitect«, rechts unten »München 1838.«, unten Mitte »Zu Ueberlingen am Bodensee.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 186.

HAUM, ZL-Nr. 96/7174.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 18. 2. 1838.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 68.

Das nahezu monochrome Aquarell zeigt die Franziskanerkirche in Überlingen am Bodensee im Zentrum des Ortes. Das Bauwerk entstand im 14. und 15. Jahrhundert, es ist heute





96/7174

allerdings vor allem wegen seiner reichen, im Barockstil erneuerten Innenausstattung berühmt.

Quaglio konzentriert sich hier auf einen ausschnittshaften Seitenblick, der den monumentalen Kirchenbau zur mittelalterlichen Kulisse werden läßt. Die Arbeit des Künstlers erscheint den Werken seines Bruders Domenico stilistisch eng verwandt. Sie unterscheidet sich hauptsächlich in dieser anekdotischen Auffassung von den entschiedener dokumentarisch angelegten Darstellungen Domenico Quaglios d.J. Die Zuschreibung des Blattes an Simon Quaglio ist zusätzlich durch die Information Hausmanns abgesichert, der die Arbeit laut eigener Notiz 1838 vom Künstler persönlich erhielt. Dieses Datum liefert einen terminus ante quem für die Entstehung der Zeichnung, für deren genauere Datierung Anhaltspunkte bislang fehlen.

Aus dem Inventarbuch: »...sorgfältig gearbeitete // Zeichnung...«.

### Johann Christian Reinhart

Hof 24.1.1761 – 9.6.1847 Rom

Sohn eines evangelischen Pfarrers. Zunächst Studium der Theologie in Leipzig, bald jedoch Wechsel an die dortige Kunstakademie von Adam Friedrich Oeser. Studium von Werken des Claude Lorrain. 1783 in Dresden, Studium bei Johann Christian Klengel, Beschäftigung mit der niederländischen Landschaftsmalerei in der Dresdner Gemäldegalerie. 1785 Rückkehr nach Leipzig, seitdem lebenslange Freundschaft mit Friedrich Schiller. 1786 bis 1789 Aufenthalt am Hof des Herzogs Georg von Sachsen-Meiningen. Seit 1789 bis zu seinem Tod in Rom lebend, zählte er zum Kreis um Joseph Anton Koch, Jakob Asmus Carstens und Bertel Thorvaldsen. 1802 Kontakt zu Wilhelm von Humboldt. 1813 Aufnahme in die Accademia di San Luca, 1829 Mitbegründer des Kunstvereins Rom.

Reinhart zählt wie sein Freund Koch zu den bedeutendsten klassizistischen Landschaftsmalern. Vorbildlich wurden für ihn die Werke Claude Lorrains, Nicolas Poussins und Gaspard Dughets. Sein an der italienischen Ideallandschaft orientiertes Credo steht im entschiedenen Gegensatz zur Auffassung

der *Nazarener*, eine Bezeichnung, die er persönlich geprägt haben soll. Carl Ludwig Fernow widmete das Kapitel *Über die Landschaftsmalerei seiner Römischen Studien* (1806) seinem Freund Reinhart und schuf damit eine wesentliche Quelle zum Verständnis von dessen Kunst.

Seit 1825 gewährte der bayerische König Ludwig I. dem Künstler eine jährliche Pension, zwischen 1829 und 1835 schuf dieser für dessen *Villa Malta* in Rom die vier berühmten Ansichten mit Blick über die ewige Stadt. 1830 Ehrenmitglied der Münchner Kunstakademie, 1839 Königlich Bayerischer Hofmaler.

### Johann Christian Reinhart

#### Bei Ariccia

Schwarze Kreide; 291 x 430 mm. Rechts unten mit der Feder signiert »C. Reinhart. Ariccia«.

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassungen in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »6.«, links unten »C. Reinhart in Rom fec«, unten Mitte »Bey Ariccia Studie nach der Natur.«, auf dem Untersatzkarton, hinter dem Blatt mit Blei »C. Reinhart in Rom / Studie n. d. Natur / in Ariccia«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 6.

HAUM, ZL-Nr. 96/7317.

Provenienz: Ankauf vom Künstler, unter Vermittlung von Johannes (Christian) Riepenhausen, Rom, 3. 5. 1833, für 10 Scudi (Reinhart, die Gebrüder Riepenhausen und Ludwig Tieck bewohnten seit 1805 gemeinsam die Casa Franzoni; vgl. Baisch 1882, S. 192).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 69; Feuchtmayr 1975, S. 371, Nr. 320.

Reinhart zeichnete hier einen kleinräumigen Ausschnitt einer alten, aus Natursteinen zusammengefügten Mauerruine. Einige Bäume, die ebenfalls nur im Anschnitt erscheinen, schließen mit knorrigem Stamm und tief herabhängendem, belaubtem Geäst die Szenerie gegen den Hintergrund ab. Die Pflanzen und das vom Menschen errichtete Bauwerk gehen in Reinharts Sicht eine Synthese ein, wozu der die Details vereinheitlichende Zeichenstil beiträgt. Überall sprießen kleine Pflanzen aus den Mauerspalt, einige Steinblöcke sind moosbewachsen. Auch ein im Schutz der Mauer hockendes Kaninchen, das den Blick auf den Betrachter richtet, fügt sich dem ein.

Das Motiv erinnert an Reinharts Jagdleidenschaft. Bei seinen zahlreichen Ausflügen in die Natur der römischen Campagna verband er die zeichnerische Motivsuche mit dem naturkundlichen, jagdlichen Streifzug (vgl. Feuchtmayr 1975, S. 26). Kenntnisreich erfaßte er den Charakter des Kaninchens, das bei Gefahr starr in Deckung geht, um einen Moment zur Flucht abzuwarten.

Dennoch haben wir es nicht mit einer unmittelbaren Skizze vor der Natur zu tun: Die sorgfältig durchgearbeitete Zeichnung, die auch kompositionell ausgewogen ist, macht den Eindruck einer Vorarbeit für ein druckgraphisches Blatt, wie





96/7317

vor allem die ausführlichen Schraffurlagen erkennen lassen. Derartige Studien Reinharts sind mehrfach erhalten. Feuchtmayr (1975, S. 91) nennt sie »Vordergrundstudien«, was auf ihre scheinbare Verwendung im Bildvordergrund größerer Kompositionen hinweist, bei Reinhart allerdings auch selbständiger Bildtypus ist. Sehr verwandt mit dem vorliegenden Blatt ist beispielsweise eine im Berliner Kupferstichkabinett bewahrte Zeichnung in schwarzer Kreide *Steine, Gebüsch, Farren und andere Blattpflanzen*, die 1809 datiert ist (Feuchtmayr 1975, Nr. Z 4). Eine nach dem Braunschweiger Blatt ausgeführte Arbeit Reinharts ist jedoch nicht bekannt.

Häufig muß dieser bei seinen Wanderungen in der Umgebung Roms auch die am Fuß der Albaner Berge gelegenen Stadt Ariccia besucht haben. Bis heute sind hier Teile der antiken Stadtmauer und der Via Appia erhalten. Bereits die *Mahlerisch radirten Prospecten von Italien* (fünftes Heft, 1793) beinhalten eine Darstellung mit dem Titel *Aricia*, die jedoch einen weiten Landschaftsausblick mit Hirtenstaffage zeigt (Andresen I, S. 295f, Nr. 63, Reprint bei Feuchtmayr 1975, S. 399, Abb. 380; Schmid 1998, S. 238); ein Bezug zum vorliegenden Blatt ist bis auf die Ortsbezeichnung nicht herstellbar. Weiterhin besitzen wir einen Bericht der Friederike Brun über eine Begegnung mit Reinhart im Park Chigi in Ariccia 1795: »Er hatte den Tag, wie viele andere, in der tiefen Einsamkeit dieses wilden Forstes zugebracht, und kam uns mit dem Portefeuille, welches die Ausbeute seiner Anschauungen enthielt, entgegen, ...« (Morgenblatt 1818, Nr. 284; zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 385, Nr. 9). 1821 schreibt Reinhart selbst an seinen Schüler Adolf von Heydeck: »Diesen Sommer habe ich in Ariccia zugebracht, habe viele Wachteln und Lerchen geschossen, doch auch ein paar Zeichnungen gemacht« (zit. nach Feuchtmayr 1975, S. 387, Nr. 24). Und 1822 berichtet Julius Schnorr von Carolsfeld in einem Brief an Johann Gottlob von Quandt: »Reinhart hat sich diesen Sommer in Ariccia aufgehalten ...« (zit. nach Bernhard 1973, S. 1271).

Ein in ähnlicher Bildposition und Haltung vorkommendes Kaninchen wie im Blatt Hausmanns findet sich auf einer stärker durchgearbeiteten, erst 1821 datierten Zeichnung *Abhang mit Felsblöcken und Ölbäumen*, ebenfalls in schwarzer Kreide, im Kupferstichkabinett in Kopenhagen (Feucht-

mayr 1975, Nr. Z 179). Diese Zeichnung wiederholt – ergänzt um eben jenes Tier – ein Blatt, das Reinhart 1818 im Park der Prinzen Chigi in Ariccia zeichnete (Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut, Graphische Sammlung; Feuchtmayr 1975, Nr. Z 98).

Auf eine präzise Datierung des Blattes muß ohne weitere äußere Anhaltspunkte verzichtet werden. Schon Feuchtmayr (1975, S. 86) stellt fest: »Es ist schwierig, Gemälde und Zeichnungen, die nicht datiert sind, richtig einzuordnen, ganz besonders diejenigen, die zwischen 1810 und 1847 entstanden sind.«

Aus dem Inventarbuch: »Er ist einer von den / wenigen noch lebenden Repräsen- // tanten der älteren Künstler, welche / während der Drangsale des Krie- / ges und der Revolutionen mit / unermüdlichem Eifer durch Studium / der Natur und der auszeichne- / ten älteren Meister, nach dem / Höheren der Kunst gestrebt und / den Aufschwung der neueren / Zeit vorbereitet haben –«.

### Adrian Ludwig Richter

Dresden 28. 9. 1803 – 19. 6. 1884 Dresden

Zunächst ab 1815 Ausbildung zum Kupferstecher in der Werkstatt des Vaters Carl August Richter (1770–1848). Ab 1816 Studium an der Dresdner Kunstakademie, dort hatte sein Vater seit 1814 eine Professur für Landschaftszeichnen inne. Freundschaft mit den Studienkollegen Carl Wagner, Ernst Oehme, August Heinrich. Naturstudium nach dem Vorbild Caspar David Friedrichs und Johann Christian Clausen Dahls. 1820 veröffentlichte er druckgraphische Serien mit Ansichten aus Dresden und Umgebung, die sich stilistisch an Adrian Zingg anschließen. 1820 im Auftrag des russischen Prinzen Narishin als Vedutenzeichner Reise nach Frankreich. 1823 bis 1826 mit Stipendium des Verlegers Johann Christoph Arnold Studienreise nach Rom. Dort erfuhr Richter wichtige Anregungen zur Landschaftsmalerei von Joseph Anton Koch sowie zur Figurenzeichnung durch gemeinsame Studienabende bei Julius Schnorr von Carolsfeld. Von Rom aus zahlreiche Ausflüge in die Umgebung (Albaner Berge, Olevano, Serpentara, Civitella), teilweise gemeinsam mit den Freunden Wagner und Oehme sowie mit Ernst Fries. Außerdem Reise in den Süden des Landes, nach Neapel, Paestum, Capri, Ischia. Rückreise nach Deutschland durch die Toskana. 1828 bis 1835 Zeichenlehrer an der Meißener Porzellanmanufaktur. Im heimischen Atelier malte er zunächst überwiegend Motive aus Italien nach den dort aufgenommenen Skizzen und Zeichnungen. Nach 1830 kamen jedoch auch Darstellungen heimischer Gegenden hinzu. Vor allem seit den Reisen nach Böhmen 1832 und 1834 schuf der Künstler zahlreiche Serien mit Ansichten Deutschlands, die auch graphisch reproduziert wurden. 1836 Umzug nach Dresden, 1840 Professor für Landschaftsmalerei an der Dresdner Kunstakademie. Parallel dazu unterhielt Richter ein privates Atelier für Landschaftsmalerei; regelmäßige Studienwanderungen in den deutschen Mittelgebirgen.

Der breiten Öffentlichkeit sind bis heute vor allem die Illustrationen des Künstlers zu Volksmärchen, populärer Dich-



tung und Kalenderblättern bekannt. Richter reproduzierte sie meist als Holzschnitte und bezog sich damit bewußt auf Albrecht Dürer. Weite Verbreitung dieser Arbeiten durch den 1869 gegründeten Verlag seines Sohnes Johann Heinrich Richter.

Zahlreiche Ehrungen in späteren Lebensjahren, unter anderem Medaille der Pariser Weltausstellung 1855. Freundschaften mit Wilhelm Busch und Moritz von Schwind, die er in Oberbayern traf. Richter gilt neben Schwind als bedeutendster Vertreter der spätromantischen Malerei in Deutschland. Seine *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers* (1876) sind eine der wichtigsten Quellen zur Kunst im 19. Jahrhundert.

*Adrian Ludwig Richter*

**Fischerfamilie an der Küste Ischias,  
vor dem Castello Aragonese, 1835**

Farbtafel 11

Aquarell, Feder in Braun und Grau, über Bleistiftvorzeichnung, Reste einer Bleistifteinfassung, angeschnitten; 179 x 242 mm. Rechts unten mit der Feder in Braun signiert und datiert »L. Richter [unterstrichen] 1835«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Grau, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »49.«, links unten »L. Richter del:«, rechts unten »1835«, hinter dem Blatt »Schloss auf Capri«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 49.  
HAUM, ZL-Nr. 96/7267.

Provenienz: Ankauf in Dresden, durch Vermittlung des Malers Georg Busse (Hannover 1810–1868).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962, Braunschweig 1999/2000.  
Literatur: Zimmermann 1931, S. 141 (Abb.) u. S. 142; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 79; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 34 (m. Abb.). – Nicht in Ausst.-Kat. Dresden/München 2003/04, Nr. 20.

An einem Meeresstrand lagert eine Gruppe von Fischern, deren Kleidung nach Süditalien verweist. Sie rasten vor einem einfachen Boot, das eine zentrale Funktion innerhalb der Komposition einnimmt. Es bildet den optischen Ankerpunkt für die Figurengruppe und verklammert die Bereiche des Strandes und des Meeres. In seiner diagonalen Aufstellung erhält es raumbildende Bedeutung. Die Tiefenwirkung wird durch den Gegensatz des plastisch aufgefaßten Bootes und einem dahinter nur als lichtblaue Silhouette erscheinenden Felsen mit Kastell gesteigert. Von rechts kommen Landleute mit ihrem Esel heran. Im Vordergrund sind rechts neben einer Agave ein Holzfaß, Ruder und andere Utensilien abgelegt, links ist ein Netz zum Trocknen aufgehängt.

Die markante Festung auf dem aus dem Meer ragenden Felsen im Hintergrund läßt sich als das der Insel Ischia dicht vorgelagerte *Castello Aragonese* identifizieren. Die Figurengruppe befindet sich demnach am Strand Ischias selbst, so daß das Landschaftspanorama ungefähr von der südöstlichen Spitze der Insel aus aufgenommen ist. Die links im Hinter-



96/7267

grund zart angedeutete Küstenlinie, vor der einige Segler kreuzen, ist demnach als Landzunge des Festlandes mit dem vorgelagerten Monte di Procida aufzufassen.

Richter war 1825 in Baia am Golf von Pozzuoli und am Capo Miseno und dürfte, nach dem vorliegenden Aquarell zu urteilen, bei dieser Gelegenheit auch Ischia besucht haben.

Er schuf diese Arbeit nachträglich im heimatlichen Atelier anhand seines Skizzenvorrats. Das Blatt der Sammlung Hausmann steht im engen kompositorischen Zusammenhang mit zwei Gemälden und einer Sepiazeichnung, die den *Blick von Baja auf Capri und Ischia* zeigen. Die erste, verschollene Gemäldefassung entstand 1830 und ist nur noch durch die danach entstandene Radierung Richters für die Bilderchronik des Sächsischen Kunstvereins überliefert. Eine ebenfalls 1830 datierte Sepiazeichnung, die sich ehemals in der Chemnitzer Sammlung Heumann befand, wiederholt die Komposition in identischer Form. Das Gemälde selbst wird schon bei Friedrich als verschollen bezeichnet (Friedrich 1937, Nr. 33; eigenhändiges Gemäldeverzeichnis Ludwig Richters Nr. 19; zusammenfassend dazu Ausst.-Kat. Dresden/München 2003/04, S. 182f.). Die zweite Gemäldefassung von 1834 befindet sich in der Dresdner Gemäldegalerie Neue Meister (Inv. Gal. Nr. 2228 C; Ausst.-Kat. Dresden/Hannover 1984, S. 134f., Nr. 273, m. Abb.; Ausst.-Kat. Dresden/München 2003/04, S. 182–184, Nr. 20). Da das Aquarell der Sammlung Hausmann 1835 datiert ist, muß es nach diesen Ölgemälden entstanden sein. Es bezieht sich vor allem auf die letztgenannte Fassung von 1834, in der gegenüber der 1830 entstandenen Version die Figuren größer aufgefaßt sind und innerhalb der Komposition eine zentrale Rolle spielen. Das in Hausmanns Inventarverzeichnis als *Küsten Gegend bey Capri* bezeichnete, hier vorliegende Aquarell zeigt im Unterschied zu den genannten Gemälden jedoch anstelle der nur diffus im Hintergrund erscheinenden Inseln Capri und Ischia das klar identifizierbare Kastell Ischias.

Spitzer weist neuerdings auf ein bereits im August 1827 in der Dresdner Akademieausstellung gezeigtes Ölgemälde Richters hin, das mit dem Titel *Aussicht bei Puzzuoli, über den Golf von Bajä nach dem Capo Misene, die Insel Procida und den Epomeo auf Ischia* im damaligen Katalog verzeichnet



wurde, heute allerdings nicht mehr nachweisbar ist (Verzeichnis der ... 1827 ... an der Königlich Sächsischen Akademie ... ausgestellten Kunstwerke, 1827, Nr. 368a; Ausst.-Kat. Dresden/München 2003/04, S.182 sub Nr.20). Spitzer vermutet, daß sich Richters Tagebucheintragung vom 16.2.1827 auf dieses Gemälde bezieht. Der Künstler schreibt dort allerdings »Für Arnold fange ich die Insel Ischia an« (Ausst.-Kat. Dresden/München 2003/04, S.184, Anm.1, sub Nr.20), was darauf hindeutet, daß bei dem im Tagebuch genannten Bild für den Sammler Arnold die Insel Ischia selbst stärker im Zentrum steht, so wie dies auch im Aquarell der Sammlung Hausmann der Fall ist.

Zehn Jahre nachdem er in Ischia Studien gemacht hatte, kombinierte der Künstler verschiedene Elemente zu neuen Bildkompositionen. Aus der jeweils in sich abgewandelten Fischergruppe, dem ebenfalls jeweils leicht veränderten Boot und einer variierten Hintergrundkulisse entstanden auf diese Weise verschiedene Variationen einer einzigen Bildidee.

Eine ähnliche »eher buntfarbig gehaltene« Figurengruppe verwendete Richter bereits in dem 1833 datierten Gemälde *Italienische Landschaft mit ruhenden Wanderern* in der Münchner Neuen Pinakothek (Inv. 12031; Best.-Kat. München 2003 S.432f.; Ausst.-Kat. Dresden/München 2003/04, Nr.17), hier jedoch innerhalb einer reinen Berglandschaft.

Die Gruppe dieser Arbeiten, zu der das Aquarell der Sammlung Hausmann gehört, zeigt eindringlich, wie der Künstler aus einer sorgfältigen Naturbeobachtung später eine Bildwirklichkeit schuf, die nur scheinbar unmittelbar nach der Natur gemalt ist.

Aus dem Inventarbuch: »Das Bildchen ist natür= lich und hübsch Componirt, auch / angenehm gefärbt.«

## Johannes (Christian) Riepenhausen

Göttingen 1788 – 11.9.1860 Rom

Gemeinsame Ausbildung mit seinem Bruder Franz (Friedrich) Riepenhausen (1786–1831) beim Vater, dem Kupferstecher Ernst Ludwig Riepenhausen, in Göttingen. Beide Brüder arbeiteten bis zum Tod Franz Friedrichs sehr eng zusammen, signieren oft gemeinsam. Bis zu diesem Zeitpunkt ist eine Händescheidung kaum möglich, biographische Angaben betreffen zumeist beide Künstler. Zunächst arbeiteten sie als Reproduktionsgraphiker, unter anderem nach Johann Heinrich Tischbein d.Ä. Kontakt mit Carl Friedrich von Rumohr, der seit 1802 in Göttingen studierte. Zunächst auch Förderung durch Johann Wolfgang von Goethe, an dessen erster Weimarer Preisaufgabe sie mit Unterstützung Rumohrs teilnahmen. Reine Historienmaler. Erste Arbeiten im Geist einer wiederbelebten Antike, ab 1804 jedoch Wendung zu Vorbildern der Renaissance und des Mittelalters, auch zahlreiche Darstellungen nach zeitgenössischen literarischen Vorlagen (Schiller, Goethe). Goethe sah sich von der nunmehr romantischen und »pränazarenischen« Entwicklung der Künstlerbrüder enttäuscht. 1804 kurzer Studienaufenthalt gemeinsam mit Rumohr in Dresden, Kontakt zu Ludwig Tieck,

Illustrationen zu dessen *Genoveva*. Die Brüder Riepenhausen konvertierten 1804 zum Katholizismus und änderten dabei auch ihre Vornamen in Christian bzw. Friedrich. 1805 zusammen mit Freiherr von Rumohr und Wilhelm Tieck Übersiedelung nach Rom, Aufnahme in den Kreis um Joseph Anton Koch und Bertel Thorvaldsen. Intensives Studium der Werke Raffaels; um 1806 entstand eine Serie von Zeichnungen zum Leben Raffaels, die 1816 graphisch reproduziert wurde. Seit 1808 auch Ölgemälde. Obwohl ein intensiver Kontakt zu Carl Friedrich von Rumohr bestand und dieser sie stark förderte, finden die Brüder Riepenhausen in dessen Schriften keine Erwähnung (Deneke 1936, S.23–25).

Zeitgenössische Künstlerkollegen, vor allem aus der Gruppe des *Lukasbundes*, schätzten die Fähigkeiten der Brüder in der Zeichnung und lobten ihre empathische Darstellungsweise. Nach dem Tod von Franz Friedrich stagnierte die Entwicklung von Johannes Christian vollständig, häufig schuf er Wiederholungen älterer Kompositionen.

Hausmann lernte die Brüder Riepenhausen während seines Italienaufenthaltes 1806 in Rom kennen, wo sie gemeinsam mit Rumohr in einem Haushalt lebten. Er verschaffte Johannes (Christian) Riepenhausen in den 1830er Jahren nach dem Tod von Franz (Friedrich) Riepenhausen Ausstellungsmöglichkeiten im Hannoveraner Kunstverein und beauftragte ihn mit dem Ankauf von Zeichnungen in Rom für seine Sammlung. August Kestner schätzte die Brüder sehr und erkannte ihnen den gleichen künstlerischen Rang wie Peter von Cornelius und Friedrich Overbeck zu (Deneke 1936, S.1).

## Johannes (Christian) Riepenhausen

### Beatrice Cenci und ihrer Stiefmutter wird das Todesurteil verlesen, 1833

Feder in Braun und Aquarell. Über Bleistiftvorzeichnung. Doppelte, aquarellierte Einfassung in Grün und Graugrün als Bestandteil der Darstellung; 289 x 400 mm. Links unten mit Feder in Braun signiert und datiert »J. C. Riepenhausen f. Romae 1833.«. Verso rechts oben mit Bleistift die Hausmann Nr. »56«.

Alte Montierung verloren.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.56.

HAUM, ZL-Nr.96/7215.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 19.5.1833.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962, Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr.71; Börsch-Supan 1994, S.235 u. Anm.64; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr.35; Ausst.-Kat. Mainz 2001, S.102, S.114, sub Nr.III.6.

Beatrice Cenci (Rom 12.2.1577–11.9.1599) ließ gemeinsam mit ihrer Stiefmutter Lucrezia Petroni, ihrem Bruder Giacomo und ihrem Geliebten Olimpio Calverti ihren Vater Francesco Cenci 1598 ermorden. Er war gewalttätig gegen seine Familie gewesen, hatte Beatrice mit ihrer Mutter in der Festung von Petrella Salto eingesperrt und soll versucht haben, Beatrice zu vergewaltigen. Die Tat zog eine Anklageerhebung nach sich und Beatrice und ihre Familie wurden zur öffentlichen Enthauptung vor der Engelsburg verurteilt. Sie galten





96/7215

im Volk als unschuldig Verurteilte. Das Thema war ein beliebtes literarisches Sujet: Bereits im zweiten Band des *Almanach aus Rom*, den Johann Christian Reinhart als Illustrator und der Philologe Friedrich Sickler als Textautor 1810 und 1811 in Leipzig gemeinsam herausgaben, wird die historische Begebenheit erzählt. Prominente künstlerische Verarbeitung erfuhr sie in Stendhals 1811 erschienenen *Promenades dans Rome* (vgl. Feuchtmayr 1975, S. 119). 1819 schuf B. P. Shelley ein Drama auf der Basis dieses Stoffes, das 1837 auch ins Deutsche übersetzt wurde.

Riepenhausen zeigt Beatrice und ihre Mutter im Kerker, auf einem Bett liegend. Mit theatralischen Gesten empfangen sie ihr Urteil, das ihnen von einem Richter mit Barrett und pelzverbrämtem Mantel verlesen wird. Ein Junge beleuchtet die Urteilschrift mit einer Fackel. Am Fußende des Bettes steht der Kerkermeister mit dem Schlüsselbund in der Hand. Weitere Männer wohnen der Urteilsverkündung bei, durch ein vergittertes Kellerfenster blicken einige Schaulustige.

Eine zweite, nur wenig kleinere Fassung im Dresdner Kupferstich-Kabinett (Inv. C 4708; Ausst.-Kat. Mainz 2001, S. 113, Nr. III.6) zeigt die Szene in fast gleicher Form. Lediglich die umstehenden Figuren sind auf den Kerkermeister, den Jungen mit Fackel und einen Mann mit Federhut reduziert, auch wurde das vergitterte Fenster im Hintergrund weggelassen. Riepenhausens Komposition folgt einem von ihm mehrfach verwendeten Muster, das beispielsweise in der Zeichnung *Der Tod Raffaels* von 1832 im Berliner Kupferstichkabinett gut vergleichbar ist (Inv. 2/9240; Bernhard 1973, S. 1407). Bis in Details wie Physiognomien und Gesten zeigen sich hier zahlreiche Übereinstimmungen.

Aus dem Inventarbuch: »Christel Riepenhausen hat / eine große Leichtigkeit der Com / position bewahrt, ...«.

*Johannes (Christian) Riepenhausen*

**Herzog Erich der Ältere von Calenberg und Kaiser Maximilian vor der Veste Kufstein in Tirol**

Feder und Pinsel in Braun, über Bleistiftvorzeichnung, Rahmung mit der Feder in Braun und mit dem Pinsel in Grau; 280 x 444 mm. Unten Mitte mit Bleistift bezeichnet »No II«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »294.«, links unten »J. C. Riepenhausen inv & fec / in Rom«, unten Mitte »Herzog Erich der Ältere von Calenberg und / Kaiser Maximilian vor der Veste Kufstein in Tirol. / Entwurf für ein grosses Oelgemälde«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 294.

HAUM, ZL-Nr. 96/7376.

Provenienz: Geschenk des Ministers von Schulte, Präsident des Kunstvereins Hannover.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 72, m. Abb.; Ausst.-Kat. Mainz 2001, S. 102 u. Anm. 78.

Die Darstellung zeigt Herzog Erich d. Ä. von Calenberg (1470–1540), wie dieser von Kaiser Maximilian, seinem Taufpaten, eine symbolische Ohrfeige erhält. Bernhard Hausmann erläutert die Legende, die den Hintergrund der Darstellung bietet, im Inventarbuch: Nach der Einnahme der Festung Kufstein 1505 im Zuge des Landshuter Erbfolgestreites sollten alle Bewohner der Festung getötet werden. Der Kaiser hatte jedem, der es wagen würde, um das Leben der Besiegten zu bitten, mit einer Ohrfeige gedroht. Erich von Calenberg tat es dennoch, weil er wußte, daß ihm Kaiser Maximilian den Wunsch nicht abschlagen konnte, denn er hatte diesem 1504 in der Schlacht bei Regensburg das Leben gerettet (NDB Bd. 4, 1959, S. 584; Bernd Ulrich Hucker, Ernst Schubert, Bernd Weisbrod [Hrsg.]: *Niedersächsische Geschichte*, Göttingen 1997, S. 684). Maximilian ließ daraufhin die Bewohner der Burg frei und gab seinem Patensohn nur eine symbolische Ohrfeige, um nicht wortbrüchig zu erscheinen.

Riepenhausen zeigt beide vor einer monumentalen, den Hintergrund vollkommen beherrschenden Burg. Maximilian berührt sanft das Kinn Erichs. Sie werden umringt von Rittern, Landsknechten, Frauen, Kindern und Mönchen, die teilweise in dramatischen Gesten des Dankes und der Erleichterung auf ihre Rettung reagieren. Am linken Bildrand kniet einer der ursprünglich zum Tode verurteilten noch vor einem Holzblock. Einer der kaiserlichen Soldaten hat ihn zur Enthauptung beim Schopf gepackt, hält nun jedoch inne.

Die Darstellung gehört zu den von den Brüdern Riepenhausen bevorzugten Historienthemen im Sinne patriotischer Neuentdeckung der deutschen Geschichte, besonders der deutschen Könige und Kaiser. Vorausgegangen waren dem Projekt Schilderungen aus dem Leben Kaiser Friedrich Barbarossas und Karls des Großen (vgl. Ausst.-Kat. Mainz 2001, S. 101f.), die beide gemeinsam erarbeiteten. Nach dem Tod seines Bruders Franz Friedrich 1831 führte Johannes Christian selbständig einige Historienbilder aus, die allerdings sämtlich nicht erhalten, sondern nur mittelbar überliefert sind. Dazu gehören zwei Gemälde für den Vizekönig von Hannover: 1834 schuf der Künstler das über eine Lithographie des Hannoveraner Stechers Julius Giere dokumentierte Gemälde *Herzog Erich d. Ä. von Calenberg rettet Kaiser Maximilian in der Schlacht bei Regensburg das Leben*, das noch im selben Jahr im Kunstverein Hannover ausgestellt war (Ausst.-





96/7376

Kat. Kunstverein Hannover 1834, Nr. 276; Ausst.-Kat. Mainz 2001, S. 102 u. Anm. 77 mit älteren Nachweisen). 1837 lieferte er das Ölbild *Herzog Erich von Braunschweig bittet unter eigener Gefahr Kaiser Maximilian um Gnade für die zu Kufstein Verurteilten* (Ausst.-Kat. Mainz 2001, S. 102 u. Anm. 78 mit älteren Nachweisen; Nagler, Lexicon, Bd. 13, 1843, S. 172; Andresen III, S. 94, Boetticher S. 434, Nr. I. 11). Für dieses Bild stellt die vorliegende Zeichnung eine Vorarbeit dar, wie Hausmann in seinem Inventarbuch-Eintrag erläutert. Nach Hausmann erteilte der Hannoversche Staatsminister von Schulte den Auftrag für die Ölgemälde für das Schloß in Hannover, die Zeichnung seiner Sammlung sei ein nicht zur Ausführung ausgewählter Entwurf. Er ist aufgrund der historischen Zusammenhänge kurz vor 1837 zu datieren.

Aus dem Inventarbuch: »...reiche Compo= / sition...«.

### Carl Rottmann

Handschuhsheim bei Heidelberg 11.1.1797 – 7.7.1850  
München

Erster Unterricht beim Vater Friedrich Rottmann, Zeichenlehrer an der Heidelberger Universität, und bei Johann Christian Xeller. 1812 bis 1815 Einfluß auch durch Karl Philipp Fohr und den schottischen Landschaftsmaler George Augustus Wallis, der 1812 bis 1816 in Heidelberg im Elternhaus seines Malerfreundes Ernst Fries verkehrte. 1818 erste Studienfahrt entlang des Rheins und der Mosel gemeinsam mit Ernst Fries, Carl Philipp Fohr, Joseph Wintergerst und anderen. Rottmann schuf Zeichnungen für eine Stichfolge mit Ansichten der

besuchten Orte. 1821 Übersiedelung nach München, wo sein Onkel, der Hofgärtendirektor Friedrich Ludwig von Sckell lebte. Seit 1821 Studium der Historienmalerei an der Münchner Akademie. 1822 bis 1825 Naturstudien in den Bergen von Salzburg, Tirol und Bayern. Seit 1825 Mitglied im Münchner Kunstverein, wo er regelmäßig ausstellte. Sein in diesem Jahr entstandenes Gemälde *Der Eibsee*, in dem er erstmals die historische und erdgeschichtliche Bedeutung einer Landschaft anschaulich machte, wurde vom Münchner Hofarchitekten Leo von Klenze erworben, mit dem Rottmann später an zahlreichen gemeinsamen Aufgaben arbeiten sollte. 1826/27 erste Italienreise, Anschluß an den Künstlerkreis um König Ludwig I. in Rom. Im Auftrag Ludwigs, der beim Künstler eine Ansicht von Palermo bestellte, reiste er 1827 bis nach Sizilien (erste Fassung Kunsthalle Hamburg, zweite Fassung aus Klenzes Besitz in der Neuen Pinakothek München, Inv. WAF 842). 1829 bis 1830 erneute Italienreise in Vorbereitung des Freskenprogramms der westlichen Hofgartenarkaden. 1830 bis 1833 malte Rottmann dort 28 italienische Landschaften, die für den bayerischen König von besonderer persönlicher Bedeutung waren (die erhaltenen Tafeln heute in der Münchner Residenz). 1832 entstand die Idee zu einer ähnlichen, ergänzenden Serie mit Ansichten Griechenlands (Tagebuchnotiz Ludwigs I. von 4.11.1832, vgl. Best.-Kat. München 1984, S. 379). 1834/35 Griechenlandreise zur Aufnahme von Skizzen. Die 1838 bis 1850 ausgeführten enkaustischen Gemälde wurden schließlich in einem Saal der Neuen Pinakothek ausgestellt.

1841 Hofmaler. Mit zunehmendem Alter war er durch ein Augenleiden in seiner Arbeit immer mehr eingeschränkt.



Zahlreiche Wiederholungen eigener Kompositionen bayerischer, italienischer und griechischer Landschaften auf der Basis seiner Studienreisen. Rottmann steht für die Erfindung eines neuen Typus der Landschaftsmalerei, die Bedeutungsgelänge der Historienmalerei aufnimmt und damit einen entsprechend hohen künstlerischen Stellenwert beansprucht.

*Carl Rottmann*

# Teilvorzeichnung zum Gemälde Palermo

Bleistift, grau laviert, Bleistiftquadrierung; 138 x 185 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton ohne Marke (gemeinsam mit Hausmann Nr. 20 und 21 = ZL ZL 96/7326 und 96/7328), Federeinfassung in Schwarz und Borte aus geprägtem Goldpapier (laufender Hund), in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »24.«, links unten »Carl Rottmann / in München«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 24.

HAUM, ZL-Nr. 96/7327.

Provenienz: Geschenk von Domenico Quaglio d. J.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 73; Bierhaus-Rödiger 1978, Kat. 113 (Abb.).

Einige knorrige Bäume von bizarrem Wuchs bilden das Hauptmotiv der Zeichnung. Sie sind am Fuß eines Abhangs angeordnet, der sich gegen den rechten Blattrand erstreckt. Einige Agaven und eine aus den Laubkronen hervorragende Palme kennzeichnen die südliche Vegetation. Zwischen den Bäumen sind zwei Figuren mit der Errichtung einer Steinmauer beschäftigt. Zum Vordergrund hin öffnet sich die Ansicht zu einer freien Fläche. Im Hintergrund sind bewaldete Regionen angedeutet, aus denen rechts im Hintergrund eine nur summarisch angedeutete Gebäudeanlage herausragt. Die quadrierte Zeichnung ist eine Detailstudie für den rechten Teil des Vordergrundes des in mehreren Fassungen ausgeführte Gemälde *Palermo*, zu dem sich eine Reihe von Skizzen, Studien und Vorzeichnungen erhalten haben (vgl. Decker 1957, S. 75, Nr. 358–367; Bierhaus-Rödiger 1978, S. 36; Christoph Heilmann in Ausst.-Kat. Heidelberg/München 1997/98, S. 152 f.). Der Zeichner nahm die Ansicht beim Kloster *Maria e Gesù* gegenüber dem Monte Pelegrino auf, an dessen Fuß Palermo links außerhalb des Bildes liegt.

Die erste Version, die Rottmann 1828 im Auftrag von König Ludwig I. malte, besitzt die Kunsthalle Hamburg (Inv. 2472; Decker 1957, Nr. 352, Bierhaus-Rödiger 1978, Nr. 159; Ausst.-Kat. Heidelberg/München 1997/98, Nr. 78). Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen bewahren die Wiederholung von 1832 (Neue Pinakothek, Inv. WAF 842, aus dem Besitz von Leo von Klenze; Decker 1957, Nr. 351, Bierhaus-Rödiger 1978, Nr. 240; Best.-Kat. München 1984, S. 368–370; Ausst.-Kat. Heidelberg/München 1997/98, Nr. 77). Das Hamburger Gemälde war Rottmanns erstes Bild für den König, ein Auftrag, der ihm während seiner ersten Italienreise im Frühjahr 1827 in Neapel durch Martin von Wagner über-



96/7327

mittelt wurde. Nach der Fertigstellung Ende 1828 wurde es im Kunstverein München und im Oktober 1829 in der Münchner Akademie ausgestellt und in Schorns Kunstblatt begeistert besprochen. Rottmann erhielt daraufhin den Auftrag zu einem Zyklus italienischer Landschaften, den er 1830 bis 1833 in den Münchner Hofgartenarkaden ausführte. Dort verwendete er die Ansicht Palermos unverändert in einem 1832/33 geschaffenen Fresko erneut (heute im Residenzmuseum München, Inv. Res. Mü. 352 G.w.; Decker 1957, S. 23 f. u. Nr. 348; Bierhaus-Rödiger 1978, Nr. 241; Ausst.-Kat. Heidelberg/München 1997/98, Nr. 80). Die Komposition gewann besondere Bedeutung nicht nur als zunächst einzelnes, vom König beauftragtes Werk, sondern als Ausgangspunkt der Italienserie für den Hofgarten. Nach der ursprünglichen Vorstellung Ludwigs I. sollte die gesamte Italien-Serie mit einer Ansicht Palermos eröffnet und auch beschlossen werden (Tagebuchnotiz Ludwigs, 20. 10. 1831, zit. nach Best.-Kat. München 1984, S. 370, Anm. 2).

Hausmanns Zeichnung macht den Eindruck einer am Ort, also vermutlich 1827 in Italien aufgenommenen Skizze. Die Umriss sind mit breitem Stift schnell notiert. Der Pinsel dient nur dazu, die Licht- und Schattenverteilung großzügig anzudeuten. Viele Bereiche der Arbeit bleiben von dem Lavis völlig unberührt. Die Quadrierung ist vermutlich nachträglich angebracht worden. Sie diente dem Künstler als Übertragungshilfe auf eine Gesamtvorzeichnung für eines der oben genannten Gemälde oder auf den Karton für das Wandbild (Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Decker Nr. 349; Bierhaus-Rödiger Nr. 239; Ausst.-Kat. Heidelberg/München Nr. 79). Weitere Vorzeichnung zum Fresko im Kurpfälzischen Museum Heidelberg (Decker 1957, Nr. 350). Bierhaus-Rödiger sieht das Blatt als unmittelbare Vorarbeit des Hamburger Gemäldes an und datiert es ebenfalls in das Jahr 1827 (Bierhaus-Rödiger 1978, Nr. 113).

Aus dem Inventarbuch: »Ich bin stolz darauf in meiner Zeichnungs / Sammlung einen Schatz von her- / lichen Werken seiner Hand so / mannichfaltig und zahlreich zu / besitzen, wie wol keine Privat / Samlung ihn aufzuweisen haben / möchte; dieses Blättchen... ist zwar unbedeutend / doch immer ein interessantes / Studium einer italienischen Ge / gend, ...«.



Carl Rottmann

## Das Löwentor in Mykene, 1836

Farbtafel 6

Aquarell und Bleistift, Höhungen teilweise herausgekratzt, über Bleistiftvorzeichnung, auf strukturiertem Aquarellbütten; 255 x 360 mm. Links unten mit Feder in Braun signiert und datiert »C. Rottmann 9/36«.

Montiert auf hellblauem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »146.«, links unten »C. Rottmann dis«, rechts unten »August 1836«, unten Mitte »Das Löwen-Thor von Mikene mit der Aussicht auf Argos und das Lukonische Gebirge.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.146.

HAUM, ZL-Nr.96/7285.

Provenienz: Ankauf im Anschluß an die Ausstellung im Kunstverein Hannover, 1837.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1837; Braunschweig 1930 (?); München (Kunstverein) 1940; Hannover 1962; Heidelberg 1998, Braunschweig 1999/2000

Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1837, S.62, Nr.549 o. 550, im 2. Nachtrag; Decker 1957, Nr.638, S.91, Abb.160; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr.74; Bierhaus-Rödiger 1978, Kat.Nr.359 m. Abb.; Ausst.-Kat. München 1979, S.336; Best.-Kat. München 1984, S.385; Ausst.-Kat. Heidelberg/München 1997, S.233f., S.359, Nr.115, Abb. S.251; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr.38 (m. Abb.).

Carl Rottmann

## Athen von der Ostseite

Farbtafel 7

Aquarell und Bleistift, Höhungen teilweise herausgekratzt, über Bleistiftvorzeichnung, auf strukturiertem Aquarellbütten; 250 x 359 mm. Links unten mit dem Pinsel in Braungrau signiert »C. Rottmann«.

Montiert auf hellblauem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarzbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »147.«, links unten »C. Rottmann dis.«, unten Mitte: »Athen von der Ostseite«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.147.

HAUM, ZL-Nr.96/7286.

Provenienz: Ankauf im Anschluß an die Ausstellung im Kunstverein Hannover, 1837.

Ausstellung: Hannover 1837; Braunschweig 1930 (?); München (Kunstverein) 1940; Hannover 1962; Heidelberg 1998, Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst. Kunstverein Hannover 1837, S.62, Nr.549 o. 550, im 2. Nachtrag; Decker 1957, Nr.464, S.81, Abb.200; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr.75; Bierhaus-Rödiger 1978, Nr.413; Ausst.-Kat. München 1979, Nr.322, m. Abb.; Best.-Kat. München 1984, S.406, 408; Ausst.-Kat. Heidelberg/München 1997, S.361, Nr.140, Abb. S.279 (als »Athen vom Brunnen«); Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr.39.

Nachdem Otto von Bayern, Sohn Ludwigs I., als Otto I. den griechischen Königsthron bestiegen hatte, erhielt Rottmann vom bayerischen König den Auftrag zu einer Serie griechischer Landschaften, die als Ergänzung seiner Wandbilder-Folge mit italienischen Landschaften (vgl. Hausmann Nr.24 = ZL-Nr.96/7327) in den Arkaden des Münchner Hofgartens angebracht werden sollten. Abweichend von der ursprünglichen Planung wurde der Griechenlandzyklus schließlich in einem eigenen Saal der 1853 eröffneten Neuen Pinakothek



96/7285



96/7286

ausgestellt (Mittlmeier 1977, S.27–31). In den offenen Arkadenbögen des Hofgartens wäre eine schnelle Verwitterung der Gemälde nicht zu vermeiden gewesen. Statt der entsprechend der Anzahl der Arkadenbögen geplanten 38 Wandbilder realisierte Rottmann schließlich 23 Bilder (allgemein zu diesem Projekt: Decker 1957, S.26–30, 40–44, 180–182; Best.-Kat. München 1984, S.379–398; Rödiger-Diruf 1989, S.188ff.; Ausst.-Kat. Heidelberg/München 1997/98, S.52–62, 232–237; Ausst.-Kat. München 1985, S.172; Ausst.-Kat. Berlin/Los Angeles/New York/London/Genf 1993–95, S.106f.; Ausst.-Kat. München 1999/2000, S.336f., Nr.170 u. S.489–505; Best.-Kat. München 2003b, S.324–326). 14 der im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigten Tafeln sind nach umfangreicher Restaurierung seit Oktober 2003 wieder in einem eigenen Raum der Neuen Pinakothek ausgestellt (Best.-Kat. München 2003b, S.324–326).

Von August 1834 bis September 1835 unternahm Rottmann zur Vorbereitung dieser Aufgabe als einer der ersten deutschen Maler eine Reise nach Griechenland, um Skizzen, Zeichnungen und Aquarellskizzen anzufertigen (zum zeichnerischen Entwurfsprozeß siehe: Scheffler 1998). Sie dienten dem Künstler nach seiner Rückkehr in München als Material für die 1838 bis 1850 geschaffenen Wandbilder, er wertete sie aber auch für einzelne sorgfältig ausgeführte Aquarelle und Ölgemälde, die er an Freunde und Künstler in seinem Umkreis weitergab und an private Interessenten ver-



kaufte. Vor allem der Hofarchitekt Leo von Klenze, der Rottmann nach Griechenland begleitete und bei der Planung der Wandbildzyklen entscheidend mitwirkte, gelangte in den Besitz zahlreicher Arbeiten Rottmanns (Rott/Kaak 2003, S. 98). Zu der umfangreichen Werkgruppe aus diesem Zusammenhang gehören auch die zwei vorliegenden Arbeiten der Sammlung Hausmann. Kurz nach seiner Rückkehr aus Griechenland schuf der Künstler zwischen 1836 und 1838 für seinen Auftraggeber, König Ludwig I., eine Reihe von bildmäßig ausgearbeiteten Aquarellen, die als Modelli dienten (heute in der Staatlichen Graphischen Sammlung München). Weitere Aquarelle, darunter diejenigen der Sammlung Hausmann, entstanden parallel dazu.

Hausmanns Aquarell *Mykene* stellt das *Löwentor*, den Eingang zum Schatzhaus des Atreus, in den Vordergrund der Darstellung. Seine Zyklopenmauern beherrschen den linken Bildteil, während sich nach rechts der Blick in die weite Landschaft des Golfes von Argos öffnet. Die Reisenden des 19. Jahrhunderts besuchten schon vor der Ausgrabung der Atreusbürg durch Heinrich Schliemann im Jahr 1876 diese auch damals berühmte archäologische Stätte. Auf dem Weg nach Nauplia bot sich ein Abstecher dorthin an. Unter dem Hügel waren die Dimensionen der Anlage erkennbar, und das hier dargestellte Eingangstor, das um 1250 v. Chr. errichtet wurde, lag offen da (Tsigakou 1987, S. 156). Es verdankt seinen Namen den beiden Löwenkulpturen rechts und links einer Säule, die als königliches Würdezeichen den Eingang bekronen. Als Ort mit höchster Bedeutung in der Antike war dies ein geeignetes Motiv für den Griechenlandzyklus. Rottmann schildert jedoch keine idealisierte Stätte antiker Größe, sondern eine karge, beinahe menschenleere Landschaft, so wie er sie selbst 1834/35 dort vorfand. Zwei Hirten mit einer Ziege bilden im vorliegenden Blatt die einsame Staffage. Sie verstärken beim Betrachter einerseits das Gefühl unbegrenzter Weite, andererseits von Verlassenheit. Rottmann macht so die lange Zeitspanne deutlich, die zwischen der antiken Bedeutung und der aktuellen Ohnmacht des Landes liegt. Mit der strahlenden Beleuchtung spricht er aber auch das zukünftige Potential an, das die Schönheit der Landschaft birgt. Das Aquarell zeigt damit wesentliche Eigenschaften des gesamten Bildzyklus.

Das nach den Vorarbeiten entstandene Wandbild *Mykene* (München, Neue Pinakothek, Inv. WAF 852; Best.-Kat. München 1984, S. 384) wurde am 1. Januar 1839 von Ludwig I. bezahlt, noch im November 1838 ist Rottmanns Arbeit daran dokumentiert (Best.-Kat. München 1984, S. 384). Eine als unmittelbare Naturaufnahme zu wertende, aquarellierte Bleistiftzeichnung bewahrt das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt a. M. (Inv. 1786; Bierhaus-Rödiger Nr. 358). Darüber hinaus befinden sich in der Münchner Staatlichen Graphischen Sammlung das Modello für den König (Inv. 21369), das mit dem Blatt der Sammlung Hausmann größte Ähnlichkeit aufweist, sowie eine weitere, 1840 von Ludwig erworbene Aquarellstudie (Inv. 21375; Ausst.-Kat. Heidelberg/München 1997/98, Nr. 114. Zu den Vorarbeiten siehe: Best.-Kat. München, 1984, S. 385).

Rottmann hatte recht genaue Vorgaben hinsichtlich der darzustellenden Orte und sogar der Standpunkte, von denen aus die Ansichten gezeigt werden sollten. Vor seiner Reise hatte er offenbar die Abbildungen des zwischen 1830 und 1834 in Paris in 34 Teilen herausgegebenen Stichwerks *La Grèce. Vues topographiques...* von Otto Stackelberg kennengelernt. Es war in der Bibliothek König Ludwigs I. vorhanden. Übereinstimmend ist die sehr weitwinklige Perspektive, die Stackelberg »panoramisch« nennt. Besonders die Ansicht des Löwentores in Mykene ist mit Stackelbergs Lithographie Nr. 16 sehr verwandt (Tsigakou 1987, S. 156; Best.-Kat. München 1984, S. 379; Scheffler 1998, S. 50 m. Anm. 40). Auch Klenze zeichnete 1834 nach demselben Vorbild eine ganz ähnliche Ansicht des Löwentores, die er 1837 in einem eigenen Gemälde verwertete (Graf Luxburg-Museum des Bezirks Unterfranken, Schloß Aschach bei Kitzingen; Lieb/Hufnagl 1979, Nr. G 37 und Z 188. – Zum Verhältnis von Rottmann zu Stackelberg, Klenze und Ludwig Lange vgl. Bleyl 1983).

Einer der von Rottmann am intensivsten studierten Orte in Griechenland war Athen, wo er 1835 längere Zeit als Gast im Haus des Freiherrn von Heideck wohnte, der mit militärischen Aufgaben als Begleiter des jungen Königs Otto I. dort stationiert war (Erika Rödiger-Diruf in: Ausst.-Kat. Heidelberg/München 1997/98, S. 232). Das Wahrzeichen der Stadt, die Akropolis, diente bis 1831 als Festung und war noch bis 1833 in türkischem Besitz. Erst danach manifestierte sich die Regierung des bayerischen Prinzen als König Otto von Griechenland an dieser Stelle durch die Stationierung einer bayerischen Garnison. Gleichzeitig rückte die Bedeutung als archäologisches Denkmal zu dieser Zeit wieder stärker ins Bewußtsein (Tsigakou 1987, S. 121).

Rottmann setzt die antike Hochstadt jedoch nicht ins Zentrum seines Aquarells, sondern zeigt sie weit entfernt im Hintergrund, gleichsam mit der Geologie der Landschaft verschmolzen (vgl. Decker 1957, S. 40). Ludwig Lange berichtet, es sei so möglich gewesen, die Stadt »in ihrer größten Ausdehnung« zu zeigen, allerdings wird die eigentliche Stadt in der gegebenen Ansicht von der Akropolis und dem benachbarten Areopag verdeckt (Lange 1854, S. 36, zit. nach Best.-Kat. München 1984, S. 406). Das moderne Athen war also für den Künstler offenbar nicht von Interesse. Vorn werden hingegen ein etwas ruinöser Brunnen, wenige Figuren mit Kamelelen am seichten Ufer des Flößchen Ilyssos und eine aus drei schlanken Stämmen bestehende Baumgruppe zu den Hauptblickpunkten in einer kargen Landschaft erhoben (vgl. Ausst.-Kat. München 1979, S. 84). Dennoch vermitteln auch hier der weite Horizont, die scheinbar unbegrenzte Ausdehnung der Landschaft und das strahlende Licht eine überzeitliche Größe jenseits historischer Epochen (so auch Rödiger-Diruf 1989, S. 188). Die Andeutung zahlreicher antiker Baureste läßt die Bedeutung des Ortes in klassischer Zeit in dem Maß erahnen, wie es die klassische Bildung der Zeitgenossen vorgab, bevor die moderne Archäologie Einzelheiten enthüllte.

Das entsprechende Wandbild *Athen* wurde erst im September 1843 von Ludwig I. bezahlt, Rottmann beendete die Arbeit daran sogar erst 1845 (München, Neue Pinakothek,



Inv. WAF 873; Best.-Kat. München 1984, S. 406–408). Es enthält gegenüber dem Aquarell Hausmanns eine stärkere Tiefendimension (so auch Bierhaus-Rödiger 1978, Nr. 413). Sie ist in dem Aquarell-Modell für Ludwig I. ebenfalls festzustellen (München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 21360; Ausst.-Kat. Heidelberg/München 1997/98, Nr. 141; Best.-Kat. München 1984, S. 408). Dies kann mit Vorbehalt als Hinweis gewertet werden, daß die vorliegende Arbeit – und wohl auch das vorgenannte Blatt *Mykene* – zeitlich vor den Modellen für den König entstanden.

In München befindet sich auch die vorbereitende Skizze nach der Natur mit Bleistift und Feder (Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 35805, Ausst.-Kat. Heidelberg/München 1997/98, Nr. 139). Weitere Aquarelle besitzen das Kurpfälzische Museum Heidelberg (Inv. Z 3376, Bierhaus-Rödiger 1978, Nr. 420) und das Landesmuseum Darmstadt (Inv. 1296, Decker 1957, Nr. 465. Zu den Aquarellversionen vgl. auch Bierhaus-Rödiger 1978, Nr. 434, 589, 590). Daneben sind zahlreiche, meist mit dem Bleistift gezeichnete Kompositions- und Detailstudien erhalten (vgl. Best.-Kat. München, 1984, S. 407f.; Bierhaus-Rödiger 1978, Nr. 415–433; Decker 1978, Nr. 467–479).

Rottmann sah in Griechenland ein nach dem Krieg gegen die Türken zerstörtes, daniederliegendes Land und stellte dies auch dar. Er verzichtete »... auf jede Form von idealisierender Rekonstruktion. An keiner Stelle ist der Versuch unternommen, antike Herrlichkeit wieder aufleben zu lassen. ... Die Kluft zwischen Vergangenheit und Gegenwart wird besonders deutlich an den Ansichten ehemals großer Städte« (Best.-Kat. München 2003b, S. 325). Dennoch faszinieren gerade die Aquarelle mit würdevoller Größe und einer neuartigen Landschafts- und Farbästhetik, die der Künstler in Griechenland erstmals wahrnahm. In zarten Dissonanzen komponierte transparente Farben erzeugen eine unspektakuläre, milde Beleuchtung, die klassische Eleganz ausstrahlt, wie sie dem Ursprungsort der klassischen Kunst kaum angemessener sein könnte. Hierin könnten sich die Aquarelle von den später ausgeführten Wandbildern kaum deutlicher unterscheiden. Das warme rote Licht, in das die Landschaften dort eingetaucht sind, läßt sie pathetisch inszeniert erscheinen (Best.-Kat. München 1984, S. 381).

Aus dem Inventarbuch: »Zu der Ausstellung des Jahres / 1837, welche so reich an den / herrlichsten Kunstwerken war, / sandte der bekannte Bolgiano / in München auch diese und / die folgende Aquarelle mit der / Preisbestimmung von 14 Carolin / pro Stück – Dieser hohe Preis / verminderte den Verkauf wäh= / rend der Ausstellung, doch ge= / lang es mir nachher, den Preis / zu erniedrigen und beyde / herrlichen Zeichnungen, welche / im Landschaftsfache das Schönste / sind was ich besitze, / an mich zu bringen.«

### *Carl Rottmann* **Griechisches Fest des Pan**

Feder in Schwarz, farbig aquarelliert, wenig grüne Deckfarbe und Deckweiß, über Bleistift, partiell gummiert, Bleistifteinfassung; 203 x 341 mm.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarzbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »213«, links unten »C. Rottmann / in München«, rechts unten »1834«, unten Mitte »Griechisches Fest, des Pans in Arcadien. / Original Skizze eines Deckengemäldes im Königsbau in München.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 213.

HAUM, ZL-Nr. 96/7183.

Provenienz: Von Leo von Klenze vom Künstler erworben; durch Hausmann von Klenze im Tausch erworben, München 1839.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München, Kunstverein 1940; Hannover 1962; München 1998, Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Förster 1834, S. 64; Schaden 1836, S. 131; Marggraff 1846, S. 320; Kugler 1854, S. 546; Reidelbach 1888, S. 188; Boetticher Bd. 2.1, 1901, S. 480, Nr. 8; Krauß 1930, S. 250; Thieme-Becker, Bd. 29, 1935, S. 101; Decker 1957, S. 107, Nr. 957, Abb. 302; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 76; Bierhaus-Rödiger 1978, S. 280, Nr. 306, Abb.; Ausst.-Kat. München/Saarbrücken 1993/94, sub Nr. 13; Ausst.-Kat. Heidelberg/München 1997, S. 358, Nr. 102, Abb. S. 230 (»Fest des Pan«); Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 36.

### *Carl Rottmann* **Antiker Bacchuszug**

Feder in Schwarz und Pinsel in Grau, farbig aquarelliert, wenig Deckweiß, über Bleistift, Bleistifteinfassung; 240 x 340 mm.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarzbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »214«, links unten »C. Rottmann / in München«, rechts unten »1834«, unten Mitte »Griechisches Fest des Bacchus. / Original Skizze eines Decken-Gemäldes im Königs Bau in München.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 214.

HAUM, ZL-Nr. 96/7184.

Provenienz: Von Leo von Klenze vom Künstler erworben; durch Hausmann von Klenze im Tausch erworben, München 1839.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962, Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Förster 1934, S. 64; Schaden 1836, S. 131; Marggraff 1846, S. 320f.; Kugler 1854, S. 546; Reidelbach 1888, S. 188; Boetticher Bd. 2.1, 1901, S. 480, Nr. 8; Krauß 1930, S. 250; Thieme-Becker, Bd. 29, 1935, S. 101; Decker 1957, Nr. 962; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 77; Bierhaus-Rödiger 1978, S. 280, Nr. 305; Ausst.-Kat. München/Saarbrücken 1993/94, sub Nr. 13; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 37.

### *Carl Rottmann* **Griechische Sängerfahrt, 1834**

Farbtafel 9

Aquarell und Feder in Braun-Grau, über Bleistift, Bleistifteinfassung; 201 x 332 mm. Rechts unten mit der Feder monogrammiert und datiert: »CR [ligiert] 3/34«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: links unten »C. Rottmann / in München«, rechts unten »im März 1834«, unten Mitte »Griechische Sängerfahrt. / Original Skizze eines Decken Gemäldes im Königsbau in München.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 215.

HAUM, ZL-Nr. 96/7185.

Provenienz: Von Leo von Klenze vom Künstler erworben; von Hausmann von Klenze im Tausch erworben, München 1839.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.



Literatur: Förster 1834, S. 64; Schaden 1836, S. 131; Marggraff 1846, S. 320f.; Kugler 1854, S. 546; Reidelbach 1888, S. 188; Boetticher Bd. 2.1, 1901, S. 480, Nr. 8; Krauß 1930, S. 250; Thieme-Becker, Bd. 29, 1935, S. 101; Decker 1957, S. 107, Nr. 956, Abb. 301; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 78; Bierhaus-Rödiger 1978, S. 280, Nr. 307; Ausst.-Kat. München/Saarbrücken 1993/94, sub Nr. 13.

Die drei Aquarelle sind Teile eines von Carl Rottmann um 1834 entworfenen Wandgemälde-Zyklus im Königsbau der Münchner Residenz. Er wurde mit dem gesamten Gebäude im zweiten Weltkrieg zerstört und konnte im Rahmen der jüngst abgeschlossenen Rekonstruktion der Räume nicht wiederhergestellt werden. Über die Details dieser Dekoration gibt es unterschiedliche Überlieferungen (dazu ausführlich Bierhaus-Rödiger 1978, S. 278). Die Bilder befanden sich im Empfangssaal vor den Festgemächern im zweiten Geschoß, einem im pompejanischen Stil reich dekorierten Raum mit gemalten roten Wandbehängen, zwischen denen Figuren aus dem Themenbereich von Weingenuß, Tanz und Festen erschienen. Zwischen den Wandfeldern und dem üppig dekorierten Spiegelgewölbe waren in einer breiten Hohlkehle vermutlich zehn griechisch anmutende Landschaften mit antiken Festen dargestellt, die der Maler Georg Schilling in Tempera nach den Aquarellvorlagen Rottmanns ausführte (Wasem 1981, S. 141 u. S. 315, Abb. 386–393, hier v. a. 387; Bierhaus-Rödiger 1978, S. 278–282). Nur ein Teil der Wandbilder ist über die Aquarellentwürfe dokumentiert, daher sind die drei vorliegenden Blätter von besonderer Bedeutung.

Das Blatt Hausmann Nr. 213 zeigt ein weites Tal mit einem Fluß. In lockerer Gruppierung wachsen entlang des Ufers und hier und da Bäume, darunter auch eine Palme, die auf die südliche Lage der Szenerie hinweist. Links vorn steht an einem kräftigen Baumstamm eine kranzumwundene Herme des griechischen Naturgottes Pan, vor der einige antikisch gewandete Figuren tanzen. Eine Mutter bekränzt ihr Kind; vor der Herme ist ein Korb mit Früchten als Dankopfer abgelegt; rechts vorn lagern eine Frau und ein Knabe in Betrachtung des Tanzes. Eine weidende Schafherde leitet zu einem kleinen, archaisch griechischen Tempel rechts im Mittelgrund über. Vor dem Heiligtum bringt ein Priester auf einem Altar ein Brandopfer dar. Eine Rinderherde steht am jenseitigen Flußufer bei der Tränke, weit im Hintergrund erhebt sich sanft ein Gebirgszug. Die Szene ist als antikes Dankesfest zu verstehen, das die Menschen für die aus der Natur erhaltenen Gaben abhalten. Die kräftigen Farben des Aquarells spiegeln die Üppigkeit des Landes im Spätsommer wieder.

Das nach Hausmann folgende Blatt (Nr. 214) bietet eine Prozession einiger ebenfalls in griechisch antiker Tracht gekleideter Figuren. Sie führen einen mit zwei Pferden bespannten Wagen mit einem Faß voller Weintrauben an. Stehend und mit ausgreifender Geste deutet der Wagenlenker auf seine Fracht. Die vor ihm laufenden Begleiter tragen Fackeln, Flöten, ein Tambourin, aber auch weitere Körbe mit Weintrauben. Ihre Krüge weisen auf den Wein, der daraus entstehen wird. Der Umzug bewegt sich vor der Kulisse einer imposanten spätklassisch wirkenden Architekturanlage. Über einer hohen Mauerbefestigung läßt der Zeichner einen großen



96/7183



96/7184



96/7185

Peripteros und einen noch imposanteren Rundtempel auftragen. Große Tore und monumentale Bauteile ergänzen den Komplex. Vermutlich wird hier auf ein Dankesfest nach der Weinernte angespielt.

Das dritte Aquarell in lichten, zart aufgetragenen Farben (Hausmann Nr. 215) zeigt die Fahrt zweier antiker Boote auf einem stillen Gewässer. Das Hauptboot wird mit einem kleinen Segel, ergänzt durch die Kraft einiger Ruderer angetrieben. Dahinter ist ein begleitendes Ruderboot nur im Anschnitt zu sehen. Ein sitzendes und ein stehendes, vornehm wirkendes Paar sowie zwei Knaben sind die Passagiere. Unterhalten werden sie durch einen Leierspieler, der im Bug des Schiffes sitzt, sowie durch einige Delphine, die das Boot begleiten. Sowohl die Kinder als auch das stehende Paar im Heck des Bootes blicken zu den freundlichen Fischen herab. Nur mit dem Bleistift ist im Hintergrund ein Gebirge mit darin eingebetteter Stadtanlage zu erkennen. Der festliche



Sänger und die Bekrönung des Schiffsmastes sowie die feierliche Stimmung der Figuren weisen auch diese Darstellung in den Themenbereich der antiken Festlichkeiten in einer idyllischen Welt, der das Motto für den gesamten Bilderzyklus im Entrée des Festsaalbaus abgab.

Bei der Darstellung der *Sängerfahrt* (Hausmann Nr. 215) hat Rottmann sich vermutlich an dem Tafelgemälde *Raub der Helena* orientiert, das Philipp Anton Schilgen um 1830 schuf (München, Neue Pinakothek, 1841/42 aus der Sammlung Leo von Klenzes erworben, Inv. WAF 951; Best.-Kat. München 1984, S. 456f.; Mittlmeier 1977, S. 199, Nr. 272. Vgl. Bierhaus-Rödiger 1978, S. 279). Schilgen malte sein Bild in Anlehnung an ein Grisaille-Fresko von Peter von Cornelius im Heroensaal der Münchner Glyptothek (im Zweiten Weltkrieg zerstört). Rottmann fand in Schilgens Gemälde die Motive eines Bootes mit geblähtem Segel nach links, eines darin in Fahrtrichtung sitzenden Paares, der Delphine vor dem Boot und einer Gebirgsküste rechts im Hintergrund vorgebildet.

Ein viertes, zu der Entwurfsfolge gehörendes Aquarell von Rottmann bewahrt die Städtische Galerie Lenbachhaus in München unter dem Titel *Mythologischer Bauernzug* (Inv. G 4961; vgl. Ausst.-Kat. Lenbachhaus 1993, Nr. 13). Es stimmt in seiner Komposition, der Farbigkeit und der Größe mit den vorliegenden Blättern überein. In dieser Arbeit wird noch unmittelbarer als in den drei Exemplaren der Sammlung Hausmann die künstlerische Abhängigkeit des jungen Rottmann von Joseph Anton Kochs Auffassung der antiken Landschaft deutlich (vgl. Ausst.-Kat. München 1993, sub Nr. 13; vgl. Christoph Heilmann, in: Ausst.-Kat. Heidelberg/München 1997/98, S. 146). Ein weiteres zugehöriges Aquarell im Privatbesitz zeigt eine *Antike Jagdgesellschaft* (Ausst.-Kat. Heidelberg/München 1997/98, S. 358, Kat. 103, Abb. S. 231). Die figürlichen Kompositionen erscheinen jedoch insgesamt vor allem von Nicolas Poussin angeregt. Dessen sogenannte *Bacchanalien des Kardinals Richelieu* (Thuillier 1974, Kat. 90–93) sind neben der motivischen Verwandtschaft auch wegen ihrer Serienform vergleichbar.

Aus dem Inventarbuch: »... entwarf (Rottmann) ... 7. / ausgeführte Aquarell Bilder, / welche durch einen (folgendes Wort eingefügt:) seiner Schüler / an der Zimmer Decke ausge- / führt sind, im Originale aber / in die Mappen des Leo von / Klenze wanderten – Als ich / im Jahr 1838 in München / war, hatte Klenze bereits zwey / davon fortgegeben, ich aber / war so glücklich 3 dieser Zeich- / nungen / ... durch Tausch / an mich zu bringen –«.

### Christoph Christian Ruben

Trier 30. 11. 1805 – 8. 7. 1875 Wien

Ab 1823 Schüler von Peter Cornelius an der Düsseldorfer Akademie, folgte diesem 1826 an die Akademie nach München. Mitarbeit an den Fresken der Münchner Glyptothek unter Leitung von Cornelius. 1841 Direktor der Kunstakademie Prag. 1852 Professor in Wien, 1860 Direktor der Wiener Kunstakademie.

Schuf unter anderem Glasfenster für den Regensburger Dom und die Marienkirche in Au bei München. Um 1836 Mitarbeit

an den Wandbildern des renovierten Schlosses Hohen Schwangau unter Leitung von Domenico Quaglio d. J. Neben der Ausführung von Entwürfen Moritz von Schwind's lieferte er auch eigene Zeichnungen. Anschließend verstärkt Hinwendung zu Ölgemälden; der Künstler widmete sich dabei zumeist Genrethemen und genreartigen Darstellungen mit Anklängen an sakrale Inhalte. In diesen Werken steht er mit seiner spätromantisch geprägten Kunstauffassung Moritz von Schwind sehr nahe.

### Christoph Christian Ruben

#### Mariae Himmelfahrt, Entwurf für ein Glasfenster

Feder in Schwarz, farbig aquarelliert, spitzbogig ausgeschnitten; 577 x 158 mm (Höhe bis zum Scheitelpunkt) / 444 x 158 mm (Höhe bis zum Bogenansatz).

Montiert auf hellgrünem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »259«, links unten »Ruben in München«, unten Mitte »Die Himmelfahrt Mariä / Gemaltes Fenster in der Kirche der Vorstadt Au in München«, rechts unten »Skizze für das Werk des Grafen Razinsky«, hinter dem Blatt Bleistiftnotiz: »Ruben / Himmelf. Maria / Fenster d. K. S. ... / Au / Original Z. für das / Werk d. Gr. Razinsky«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 259.

HAUM, ZL-Nr. 96/7369.

Provenienz: Vom Münchner Kunsthändler Bolgiano in die Sammlung Carl de Marées, Braunschweig gelangt; im Tausch von Marées an Hausmann (C. de Marées gehörte dem Vorstand des Kunstvereins Braunschweig an).

Ausstellung: München (Kunstverein) 1835; Braunschweig 1930 (?); München 1940.

Literatur: Athanasius Graf von Raczynski: *L'Art Moderne en Allemagne*, 3 Bde., Paris 1836, 1838, 1841 (deutsche Übersetzung von Heinrich von der Hagen), Bd. 2; Boetticher, Bd. 2, 1, S. 484, Nr. 1 (Cartons u. Zeichnungen).

Der großformatige Karton diente als Entwurf für ein farbiges Glasfenster im Chor der in der Münchner Vorstadt Au 1831 bis 1839 von Joseph Daniel Ohlmüller errichteten *Mariahilf-Kirche* (vgl. Ausst.-Kat. München 1987, S. 269–276; Gemälde von Wilhelm Scheuchzer, Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer; Ausst.-Kat. München 1979, S. 274, sub Nr. 198). Die Kirche wurde mit ihren Fenstern im Zweiten Weltkrieg vollständig zerstört und 1953 neu aufgebaut. Die Fenster waren seinerzeit außerordentlich berühmt und wurden hoch gelobt (vgl. Nagler, *Lexicon*, Bd. 13, 1843, S. 512). Sie galten unter anderem als Vorbilder für die Fenster des Kölner Domes. Verschiedene Künstler entwarfen unter Leitung von Heinrich von Hess insgesamt 19 Fenster. Zwei dieser Fensterentwürfe schuf Ruben, neben der hier vorliegenden *Himmelfahrt Mariae* lieferte er eine *Kreuzigung Christi*. Beide Entwürfe waren 1835 auf der Münchner Kunstvereins-Ausstellung gezeigt worden. Das Fenster mit der *Himmelfahrt* wurde 1838 im zweiten Band von Raczynskis Überblickswerk über die zeitgenössische Kunst als Farblithographie von dem Lithographen Völlinger abgebildet (Boetticher Bd. 2, 1, S. 489, Nr. 1). Es handelte sich um das zentrale Chorfenster, dem





96/7369

Nagler die Funktion eines *Altargemäldes* zuweist (Nagler, Lexikon, Bd.13, 1843, S.513). Ein Stahlstich von J. Poppel zeigt die Innenansicht der Kirche mit Blick auf den Chor, in dem der Altar und das dahinter angeordnete Fenster eine optische Einheit bildeten (Ausst.-Kat. München 1987, S.273, Abb.49.11). Den Hauptanteil der Fensterentwürfe schuf der Münchner Josef Anton Fischer (1814–1859), von dem sich in der Münchner Staatlichen Graphischen Sammlung die Originalkartons erhalten haben, darunter auch ein mit dem Braunschweiger Entwurf beinahe identischer Karton für die Marienkrönung (Inv. 25106).

Maria ist in einer Gloriole gezeigt, sie wird von Gottvater und Christus zu ihren Seiten gekrönt, über ihr schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Die Gloriole wird rechts und links von den vier stehenden Evangelisten eingefasst. Unter der Mariengloriole sind die Apostel am leeren Sarg zu sehen. Der filigrane Entwurf folgt in historisierender Weise dem hochgotischen Formenkanon und fügt sich so der neogotischen Architektur der Kirche ein.

Da die vorliegende Arbeit – auch nach der Notiz in Hausmanns Inventarbuch – 1838 als Vorlage für die Veröffentlichung von Raczyński verwendet wurde, muß sie kurz zuvor entstanden sein, was mit den Baudaten der Kirche in Einklang steht. Hausmann sah die ausgeführten Fenster 1853 während eines Besuches in München.

Aus dem Inventarbuch: »Diese / schöne und kostbare Zeichnung / kam durch Vermittelung des / Bolgiano in den Besitz des Hrn / Carl de Marrees in Braunschweig / von dem ich solche – als ihrer / Größe wegen für dessen Sam- / lung nicht paßlich – eingetauscht / habe –«.

#### Carl Friedrich Freiherr von Rumohr

Reinhartsgrima / Dresden 6.1.1785 – 25.7.1843 Dresden  
Stammte aus einer wohlhabenden schleswig-holsteinischen Adelsfamilie und besaß daher finanzielle Unabhängigkeit. Schriftsteller, Kunsttheoretiker, Zeichner, Radierer. Rumohrs graphisches Werk beinhaltet überwiegend Landschaftsdarstellungen.

Rumohr wuchs in Lübeck auf, besuchte anschließend das Gymnasium in Holzminden. Wandte sich schon in seiner Jugend der Bildenden Kunst zu, besuchte die Galerien auf Schloß Söder, in Salzdahlum und Kassel. 1802 bis 1804 Studium in Göttingen bei Johann Dominik Fiorillo, der ihn nachhaltig beeindruckte. Anschließend ging er nach Dresden, lernte dort Philipp Otto Runge und Ludwig Tieck kennen und konvertierte zum Katholizismus. 1805 gemeinsame Reise mit den Brüdern Riepenhausen und dem Münchner Bildhauer Christian Friedrich Tieck nach Italien. Schloß sich in Rom dem Kreis um Joseph Anton Koch an, Freundschaft mit Johann Christian Reinhart. Begleitete unter anderem Bernhard Hausmann während seines Italienaufenthaltes 1806 bei seinen Wanderungen in Rom und reiste mit ihm nach Neapel, bevor er im Herbst 1806 zurück nach Deutschland fuhr. Lebte auf dem vom Vater geerbten Gut Rothenhausen im Herzogtum Lauenburg. 1808 Rheinreise, Bekanntschaft mit den Brüdern Boisserée in Köln. 1808 bis 1810 lebte Rumohr in München





96/7321

und besuchte die dortige Kunstakademie. 1810 erste kunsthistorische Abhandlungen in Friedrich Schlegels *Deutschem Museum*. 1811 Rückkehr nach Rothenhausen; aus politischen Gründen gestattete ihm die französische Besatzungsregierung keine weiteren Reisen, die Ausstellung eines Passes wurde ihm verweigert, erst 1814 konnte er erneut nach München reisen. 1811 bis 1813 entstanden neben zahlreichen kunsttheoretischen Schriften auch eine Reihe von Radierungen. Rumohr trug sich mit dem Gedanken, Kupferstecher zu werden, verfolgte dies nach 1813 aber nicht weiter. 1816 bis 1822 zweite Italienreise mit Franz Horny, dessen Lehrer und Mentor er wurde. Mitbegründer des Hamburger Kunstvereins 1826. 1827 bis 1831 Erscheinen seines theoretischen Hauptwerkes, *Italienische Forschungen*. 1828 dritte Italienreise mit Friedrich Nerly, den er ebenfalls unterrichtete. Enger Kontakt zum preußischen König Friedrich Wilhelm IV. Mitwirkung bei der Neuordnung der Kunstsammlungen in Berlin, Dresden, Kopenhagen. 1831 und 1840 weitere Romaufenthalte, anschließend Übersiedlung nach Lübeck.

Rumohr sah sich selbst als Dilettant im Sinne Goethes (Martius 1939, S.157f.). Ab 1802 legte er eine umfangreiche Sammlung von Kupferstichen an, die schon den Zeitgenossen als bedeutend galt, und die ihm auch als Vorlagenvorrat für eigene Zeichnungen, meist mit der Feder, diente. Der Katalog seiner Nachlaßauktion umfaßt rund 5000 Blätter (Ausst.-Kat. Cismar/Mainz 1991, S.24). Zu seinen Leitbildern zählte vor allem die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, er studierte die Werke Ruisdaels, Waterloos und anderer Landschaftler. Zugleich legte Rumohr nach Berichten von Zeitge-

nossen und eigenen Aussagen jedoch größtes Gewicht auf ein freies Naturstudium und wandte sich gegen die akribische Zeichenweise der Berufskünstler (Ausst.-Kat. Cismar/Mainz 1991, S.28–32).

### Carl Friedrich Freiherr von Rumohr Landschaft

Feder in Schwarzbraun, über Bleistiftvorzeichnung; 265 x 204 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton ohne Marke (gemeinsam mit Hausmann Nr.14 = ZL 96/7320), dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »15.«, dies mit Bleistift ausgestrichen, darunter aber mit Bleistift erneut »15«. Links unterhalb der Einfassung in Braun »C. F. von Rumohr / auf Rothenhausen«, rechts unten »Juni 1822.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.1 (nicht 15, wie auf dem Karton vermerkt).

HAUM, ZL-Nr.96/7321.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 1822.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr.79.

Die Zeichnung zeigt einen Ausschnitt einer hügeligen Landschaft, durch die ein Weg in einer schwungvollen Kurve hindurchführt. Links steht auf dem Abhang über der Straße ein Baum, dahinter erscheint eine weitere Baumkrone. Rechts liegt über der Straße ein von Gebüsch eingefasstes Haus. Ein Bergrücken schließt den Hintergrund ab.

Nach den Angaben in Hausmanns Inventarbuch zeichnete Rumohr das Blatt auf der Rückreise aus Italien 1822, als er Hausmann in Hannover besuchte. Tatsächlich hat die flüchtig mit dem Bleistift skizzierte und anschließend teilweise mit recht breiter Feder und in raschen Schraffuren nachgearbeitete Zeichnung den Charakter einer Gelegenheitsarbeit. Derartige Blätter sind für Rumohr typisch, wurden trotz ihrer ephemeren Wirkung häufig sogar radiert (vgl. Ausst.-Kat. Cismar/Mainz 1991, Abb.4, 5, 7; Ausst.-Kat. Potsdam 1995, S.339f., 334, Nr.2.28). Rumohr schuf unzählige Zeichnungen dieser Art, nach Ludwig Richters Lebenserinnerungen verschenkte er sie schon in Italien sehr freigiebig (vgl. Ausst.-Kat. Cismar/Mainz 1991, S.30; Ausst.-Kat. Hamburg/Lübeck 1998/99, S.88, Nr.31). Eine zeichenstilistisch dem vorliegenden Blatt sehr ähnliche Federzeichnung aus dem gleichen Jahr bewahrt das Schleswig-Holsteinische Landesmuseum Schloß Gottorf (Inv. 1952/26; Ausst.-Kat. Cismar/Mainz 1991, Nr.110). Ludwig Richter charakterisiert die Zeichenweise, die sich Rumohr in den 1820er Jahren angewöhnt hatte, sehr treffend: Es seien lediglich aneinandergefügte Schraffurflächen, aus denen sich eine Art Landschaft bildete (zit. nach Martius 1939, S.178). Martius betont zu recht, daß es sich eher um Zeichnungen handelt, die »aus der Vorstellung gemacht« sind und die die einmal gefundene Methode relativ schematisch in unterschiedlichen Motivkombinationen wiederholen und daher »leicht einförmig« wirken können (Martius 1939, S.179).



Aus dem Inventarbuch: »Die Behand- / lung erinnert an die Ra- / die- / rungen Everdingens.«.

### Hendrikus van de Sande Bakhuyzen

Den Haag 2.1.1795 – 12.12.1860 Den Haag

Erhielt Zeichenunterricht bei J. Heijmans, Malunterricht bei S. A. Krausz an der Haager Zeichenakademie. Andreas Schelfhout war sein Studienkollege. Nach Abschluß der Ausbildung Mitglied einer Haager Zeichenvereinigung. Mitarbeiter von C. Lieste. 1824 Reise nach Belgien, 1834 nach Deutschland. Spezialisierung auf Landschaften mit Vieh, gelegentlich mit Figurenstaffage. Der Künstler orientierte sich an den berühmten Vorbildern des 17. Jahrhunderts, betrieb jedoch zusätzlich ein intensives Naturstudium auf dem Bauernhof der Familie in Wassenaar. Zeichnungen und Ölskizzen bildeten die Ausgangsbasis für die Arbeit im Atelier, neben Ölgemälden entstanden dort Radierungen und Lithographien.

Zwischen 1817 und 1860 war der Künstler regelmäßig in Ausstellungen in Amsterdam und Den Haag vertreten, seit 1825 auch Beteiligung an den Ausstellungen des Salons in Haarlem. Ehrenmedaillen für Viehstücke auf Ausstellungen in Brüssel 1821 und in Antwerpen 1822. 1847 Ernennung zum Ritter des *Orde van de Nederlandse Leeuw*. Verkaufte seine Werke ähnlich wie einige Meister der Düsseldorfer Schule auch an amerikanische Sammler.

Gilt wie Andreas Schelfhout und Barend Cornelis Koekoek als einer der Erneuerer der holländischen Landschaftsmalerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bedeutender Lehrer, bildete zahlreiche erfolgreiche Maler aus, darunter seine Kinder Julius Jacobus Bakhuyzen, Gerardine Jacoba van de Sande Bakhuyzen sowie seine Neffen Jan Frederik van Deventer und Willem Antonie van Deventer, außerdem Hubertus van Hove, Christiaan Immerzel, E. A. E. Nijhoff. Sein bekanntester Schüler Willem Roelofs zählt zu den Begründern der neuen Haager Schule.

### Hendrikus van de Sande Bakhuyzen Die Viehweide

Pinself in Braun und Grau, über Bleistiftvorzeichnung, Bleistifteinfassung; 209 x 294 mm. Rechts am Rand, mittig mit Feder in Braun signiert »v S Bakhuyzen fe«.

Montiert auf blauem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »116.«, links unten »van de Sande Bakhuyzen del«, rechts unten »im Haag 1837«, unten Mitte »Die Viehweide«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.116.

HAUM, ZL-Nr.96/7224.

Provenienz: Vermutlich aus der Ausstellung des Kunstvereins Hannover erworben, 1837.



96/7224



Ausstellung: Hannover 1837; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962, Braunschweig 1999/2000.  
Literatur: Ausst. Kunstverein Hannover 1837, S. 8, Nr. 16, 17 oder 18; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 99, m. Abb.; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 40.

Die Arbeit zeigt drei Kühe und zwei Schafe auf der Weide an einem Fluß. Rechts hinter ihnen begrenzen einige Bäume, darunter eine Kopfweide, an einem Koppelzaun die Komposition. Nach links öffnet sich der Blick über den Fluß auf den fernen Horizont. Dort lagert weiteres Vieh, ein Hirte steht dabei, zwei Windmühlen bezeichnen in der flachen Landschaft die holländische Heimat des Künstlers.

Eine motivisch verwandte und in gleicher Technik ausgeführte Zeichnung *Landschaft mit Kühen und Schafen* bewahrt das Museum Boijmans-van Beuningen in Rotterdam (Inv. MvS 4; Drost 1944, S. 6, Nr. 4; Ausst.-Kat. Rotterdam 1994/95, S. 170f., Nr. 60). Jeweils ist eine Tiergruppe am Flußufer im Vordergrund durch eine kleine Baumgruppe hinterfangen, zum Hintergrund entfaltet sich eine lichte, ebene Flußlandschaft, wie sie für Holland typisch ist.

Van de Sande Bakhuyzen orientiert sich mit diesem Bildmuster einerseits an der holländischen Landschafts- und Tiermalerei des 17. Jahrhunderts, besonders an Paulus Potter, dessen *Stier* in der Königlichen Kunstsammlung des Mauritshuis er als Titelillustration für den 1827 erstmals erschienenen Gemäldekatalog der Galerie verwendete (vgl. Ausst.-Kat. Den Haag 1997, S. 12f.). Andererseits wollte er sich als Künstler verstanden wissen, der seine Tierszenen nach der Natur gestaltete, wie sein Selbstbildnis auf der Viehweide im Amsterdamer Rijksmuseum von 1850 zeigt (Ausst.-Kat. Den Haag 1997, S. 22, Abb. 27).

Die Beschriftung des Untersatzkartons muß sich hier auf das Erwerbsdatum 1837 beziehen, da Hausmann im Inventarbuch angibt, das Blatt sei 1836 entstanden. Es wurde demnach vermutlich kurz vor der Ausstellung im Hannoveraner Kunstverein 1837 geschaffen. Deren Katalog vermeldet drei Zeichnungen, die nach der Titelangabe mit dem vorliegenden Blatt identisch sein können. Es ist anzunehmen, daß Hausmann in diesem Zusammenhang die Gelegenheit zum Erwerb der Zeichnung nutzte.



96/7247

Aus dem Inventarbuch: »...mit großer Leichtigkeit / auf das Papier gebrachte Compo= / sition, ist ein wahres und / schönes Gemälde, ...«.

### Hendrikus van de Sande Bakhuyzen Schafe und Ziegen

Pinzel in Grau und Braun, über schwarzer Kreide, Bleistifteinfassung; 217 x 295 mm. Rechts unten mit dem Pinzel in Braun signiert »vd [ligiert] S Bakhuyzen fct«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »263«, links unten »van Sande Bakhuyzen del / im Haag«, rechts unten »1841.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 263.  
HAUM, ZL-Nr. 96/7247.

Provenienz: Ankauf aus der Ausstellung des Kunstvereins Hannover, 1841, für 35 Gulden.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1841; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.  
Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 100. – Nicht im Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1841 (inklusive der drei Nachträge des Jahres).

Drei Schafe und zwei Ziegen ruhen auf einer sommerlichen Weide von üppigem Wuchs. Sie sind zu einer abwechslungsreichen Tiergruppe zusammengestellt, ein Schaf steht und blickt den Zeichner direkt an. Es entsteht so der Eindruck, die Situation sei unmittelbar vor der Natur aufgenommen und das Tier sei in direkten Kontakt mit dem Zeichner getreten. Die Komposition ist nach dem für den Künstler typischen Muster aufgebaut: An der rechten Seite stabilisiert eine kleine Baumgruppe vor einem Koppelzaun die Szene, während links der Blick in die Ferne geöffnet ist (vgl. Ausst.-Kat. Den Haag 1997, S. 14).

Hausmann muß die Zeichnung, die 1841 zur Ausstellung im Kunstverein kam, von vornherein für den persönlichen Erwerb vorgesehen haben, so daß sie nicht im Katalog erschien. Sie entstand vermutlich kurz vor dem Ausstellungstermin um 1840.

Aus dem Inventarbuch: »...einfache Darstellung voller / Wahrheit und Ruhe die des Künst / lers meisterliche Behandlung / der Thiere in jeder Beziehung / bekundete.«.

### Hendrikus van de Sande Bakhuyzen Zwei Reiter am Ufer eines Flusses

Pinzel in Grau und Braun, über Vorzeichnung mit schwarzer Kreide, Bleistifteinfassung, im zweiten Weltkrieg durch Ölflecke beschädigt; 227 x 294 mm. Rechts unten mit dem Pinzel in Braun signiert »vd [ligiert] S. Bakhuyzen fct«.

Montiert auf hellblauem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »265«, links unten »Van de Sande=Bakhuyzen / im Haag«, rechts unten »1842«, unten Mitte »Pferde am Ufer«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 265.  
HAUM, ZL-Nr. 96/7248.





96/7248

Provenienz: Ankauf aus der Ausstellung des Kunstvereins Hannover, 1842.

Ausstellung: Hannover 1842; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1842, Nr. 553; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 99, m. Abb.

An einem Flußufer rasten zwei Reiter. Einer sitzt auf seinem Pferd, während der andere noch etwas an seinem Sattel richtet, den er vermutlich gleich auflegen wird. Ein Hund ergänzt die Gruppe. Am Ufer des Flusses liegen Lastkähne. Hausmann sah darin Treidelkähne und vermutete, daß es sich bei den Pferden um die Zugtiere dieser Kähne handelt.

Links hinter der Figurengruppe begrenzt ein einfaches Fachwerkhaus an der Ufermauer die Komposition, rechts weitet sich die Landschaft über den Fluß, vielleicht den Rhein, den van de Sande 1834 besuchte. Der Blick wird auf die am jenseitigen Ufer liegenden Berge und ein davor gelagertes Kastell gelenkt, eine Landschaftsform, die an den Mittelrhein erinnert.

Reiter wie in dieser Zeichnung kommen in ähnlicher Form in der Komposition *Oosterbeeks Pferd* vor, von der zwei Gemäldefassungen und eine Zeichnung bekannt sind. Eines der Gemälde ist 1846 datiert (jeweils Privatsammlung; Ausst.-Kat. Den Haag 1997, S. 20f., Abb. 22–24).

Aus dem Inventarbuch: »Die Pferde welche / der Meister nur selten dar- / stellt sind sehr naturgetreu / und wahr, die ganze Compo / sition ist ruhig und behaglich // eine angenehme Eigenschaft...«.

## Friedrich Wilhelm von Schadow

Berlin 6.9.1788 – 19.3.1862 Düsseldorf

Sohn des Bildhauers und Berliner Akademiedirektors Gottfried Schadow, durch ihn erster Zeichenunterricht. Seit 1808 Studium an der Berliner Kunstakademie bei Friedrich Georg Weitsch und Wilhelm Wach. 1810 Studienreise nach Rom in Begleitung seines Bruders Ridolfo. Wilhelm Schadow tritt dort 1813 dem *Lukasbund* bei und konvertiert 1814 unter dem Einfluß Overbecks zum Katholizismus. Mitarbeit an den

Fresken der Casa Bartholdy, gemeinsam mit Peter von Cornelius, Friedrich Overbeck und Philipp Veit.

1819 Rückkehr nach Berlin, 1820 Ernennung zum Professor an der Berliner Akademie. 1822 bis 1825 Arbeit im privaten Atelier, in dem er Schüler nach dem Vorbild mittelalterlicher Werkstätten ausbildet. 1826 bis 1859 Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie als Nachfolger des Peter von Cornelius. 1830/31 und 1839 Italienreisen mit Freunden und Schülern. 1845 Erhebung in den Adelsstand. 1849 Mitglied des Künstlervereins *Malkasten*.

Schadow galt als führender Porträtist der preußischen Oberschicht, war aber auch als Historienmaler ambitioniert. Die Düsseldorfer Akademie stand unter seinem Direktorat im Zenit ihres Ruhmes. Schadow führte Meisterklassen ein, verfaßte zahlreiche theoretische Schriften, gab 1831 die Statuten der Akademie heraus. Seit 1850 am Grauen Star erkrankt, widmete er sich zunehmend der Schriftstellerei, 1859 Amtsniederlegung.

Aus den Erfahrungen der römisch-nazarenischen und der Berliner Zeit entwickelte Schadow auf der Grundlage der Lehren von Peter Cornelius ein neues Programm, bei dem das Staffeleibild Vorrang gegenüber der Monumentalmalerei erhielt. Die Gattungshierarchie und das Kunstideal des Erhabenen hatten für ihn im Gegensatz zu Peter von Cornelius nur auf der Basis des Naturstudiums Geltung. Schadow förderte daher auch die Landschaftsmalerei und wurde zum Mitbegründer der neuen realistischen Auffassung der Düsseldorfer Malerschule.

## Friedrich Wilhelm von Schadow

### Petrus heilt durch seinen Schatten, 1836

Bleistift, Pinsel in Braun, Deckweiß, Bleistifteinfassung; 350 x 408 mm. Rechts unten mit Bleistift monogrammiert und datiert »WS (ligiert) 36«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »38.«, links unten »W. v Schadow inv & fec in Düsseldorf«, rechts unten »1836.«, unten Mitte »Apostel. Geschichte V.- 15.-«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 38.

HAUM, ZL-Nr. 96/7345.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, eigens für Hausmann angefertigt, März 1836.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 80. – Nicht im Kat. Düsseldorf 1962. – Nicht bei Grewe 1998.

Die bildmäÙig ausgeführte Zeichnung bezieht sich auf die Apostelgeschichte V, 15, in der von der wundertätigen Wirkung der Apostel und der daraufhin wachsenden Zahl von Anhängern Jesu berichtet wird. Sie beweisen ihren Glauben, indem sie ihre Kranken auf die Straßen bringen, damit diese im Angesicht des Apostels Petrus von ihren Leiden geheilt werden. Links von der Mitte steht Petrus am Bett eines kranken alten Mannes, der mit gefalteten Händen zu Petrus aufblickt, während sein Oberkörper von Helfern aufgerichtet





96/7345

wird. Der Schatten Petri fällt gemäß dem Bibeltext auf ihn und stellt eine Verbindung zwischen dem Apostel und dem Kranken her. Eine Mutter fleht auf Knien um Hilfe für ihr am Boden vor ihr liegendes krankes Kind. Zahlreiche weitere Figuren umringen die Szene, die Blicke erwartungsvoll auf die Heilkräfte des Apostels gerichtet. Das Geschehen ist vor einer schlichten klassizistischen Architekturlkulisse mit Figuren in nazarenischem Stil ohne jedes dekorative Element angesiedelt. Die Idealität der Linienführung und die Erhabenheit der Figuren ist so besonders betont. Das Blatt ist ein Musterbeispiel für Schadows Zeichenstil. Die strenge nazarenische Umrißzeichnung wird bei ihm mit einer weichen Modellierung der Schatten und Halbschatten abgemildert und die Figuren sind dadurch dem Natureindruck stärker angenähert (Grewe 1998, S. 140f.).

Es ist bemerkenswert, daß Hausmann von Schadow für seine Sammlung überhaupt eine Zeichnung erhielt, denn der Künstler maß Zeichnungen nur als Mittel der Ausbildung Bedeutung zu, betrachtete sie aber nicht als eigenständige Kunstwerke. Grewe wertet Schadows diesbezügliche Äußerungen als Kompensationsverhalten. Da er sich seiner eigenen Mittel-

mäßigkeit auf diesem Gebiet im Vergleich zur Künstlern wie Schnorr von Carolsfeld oder Cornelius bewußt gewesen sei (Grewe 1998, S. 142f.) habe er die Zeichnung an sich in ihrer künstlerischen Eigenwertigkeit herabgesetzt. Somit sei seine Schwäche auf diesem Gebiet weniger ins Gewicht gefallen.

Hausmann war nach eigener Aussage an den Verkaufsverhandlungen zwischen Schadow und der Gemeinde der Marktkirche zu Hannover um Schadows 1832 geschaffenes Gemälde *Christus am Ölberg* beteiligt. Das Bild wurde 1835 von der Gemeinde Hannover erworben, nachdem es in diesem Jahr im Hannoveraner Kunstverein ausgestellt worden war (Boetticher Bd. 2, 2, S. 527, Nr. 43). Es ist seit dem zweiten Weltkrieg verschollen (Peters 1962, S. 74; Grewe 1998, Bd. 2, S. 59f., Kat. Rel. Nr. 25). Als Dank für seine Vermittlung erhielt Hausmann 1836 die vorliegende Zeichnung vom Künstler.

Aus dem Inventarbuch: »Die reicheren freundschaftlichen / Beziehungen, in welche ich / durch die günstigen Erfolge / unseres Kunstvereins mit / Schadow gekommen bin ..., gehört für mich zu / den wichtigsten und angenehm= / sten Erfolgen meiner Thä= / tigkeit für die neuere Kunst.«



## Andreas Schelfhout

Den Haag 16. 2. 1787 – 19. 4. 1870 Den Haag

Sohn eines Vergolders und Rahmenmachers, bei dem er eine Lehre absolvierte. Anschließend Ausbildung bei dem Haager Dekorationsmaler Henricus Albertus Antonius Breckenheimer, unter anderem Arbeit an Theaterdekorationen.

Spezialist für Landschaftsmalerei, in diesem Fach gilt Schelfhout als herausragender Künstler seiner Zeit. Gelegentliche Zusammenarbeit mit Joseph Judokus Moerenhout, Jacob Joseph Eeckhout und Pieter Gerhardus van Os, die seine Landschaften mit Figuren staffierten. Unternahm zahlreiche Reisen in England, Deutschland, Belgien und Frankreich. In Paris 1830 und in der Normandie 1833 lernt er Arbeiten von Eugène Isabey und Jean Antoine Théodore Gudin kennen. Daraus erwächst ein Stilwandel, Schelfhouts Malerei wird freier und erhält frischeres Kolorit. Bekannt waren die Sommerlandschaften des Künstlers, sehr berühmt auch seine Winterlandschaften, die an die Tradition des 17. Jahrhunderts anknüpfend gefrorene Kanäle mit Schlittschuhläufern zeigen. Ebenfalls auf das Goldene Jahrhundert bezogen sind seine Strand- und Seeansichten mit tief liegendem Horizont. Zudem basieren die Arbeiten des Künstlers auf ausführlichen Naturstudien. Neben zahlreichen Ölgemälden schuf Schelfhout Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen und Lithographien. Die Werke waren weit über Holland hinaus bei Sammlern in ganz Europa, Amerika und Rußland sehr geschätzt. Mitglied der Künstlervereinigung *Pulchri Studio* in Den Haag. 1817 bis 1869 regelmäßige Teilnahme an Ausstellungen in Amsterdam und Den Haag, ab 1825 auch in Haarlem. 1839 Ritter des *Orde van de Nederlandse Leeuw*, 1857 Kommandeur des *Orde van de Eikenkroon*.

Als Lehrer von Johannes Franciscus Hoppenbrouwers, Johan Barthold Jongkind, Charles Henri Joseph Leickert, Nicolaas Johannes Roosenboom, Wouter Troost, Johannes Weissenbruch sowie von seinem Schwiegersohn Wijnand Jan Joseph Nuijen und zahlreichen anderen gehört er zu den wichtigsten Ausbildern der ersten Generation der Haager Schule.

### Andreas Schelfhout

#### Schneelandschaft

Aquarell, Feder in Braun, weiße und graue Deckfarbe, über Bleistift, Bleistifteinfassung, im zweiten Weltkrieg durch Ölflecke beschädigt; 190 x 271 mm. Links unten mit Feder in Braun signiert »A. Schelfhout f«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »179.«, links unten »A. Schelfhout pinx:«, rechts unten »im Haag 1837.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 179.

HAUM, ZL-Nr. 96/7233.

Provenienz: Erwerbung aus der Ausstellung des Kunstvereins Hannover, 1837, für 75 Gulden.

Ausstellung: Hannover 1837; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1837, S. 38, Nr. 317;

Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 112.



96/7233

Die mit fein aufeinander abgestuften Zeichenmitteln erschaffene Landschaft zeigt eine flache holländische Ebene mit einem zugefrorenen Kanal, an dessen diesseitigem und jenseitigem Ufer je eine Windmühle stehen. Zwei Männer sind mit Schlittschuhen auf dem Eis, begleitet von einem Hund. Ein Kahn liegt trocken auf dem Ufer, ein weiterer ist im Eis eingefroren. Schneewolken beleben den Himmel.

Die vermutlich kurz vor der Ausstellung in Hannover 1837 entstandene Zeichnung bietet ein charakteristisches Beispiel für Schelfhouts Spezialthema, die beim Publikum besonders begehrten Winterlandschaften mit zugefrorenem Gewässer. Die vom Künstler differenziert eingesetzten Zeichenmittel erfassen die kristalline Struktur des Eises ebenso wie die brüchig wirkende, winterliche Vegetation und die pulvrigen Schneeflächen.

Eine vergleichbare Zeichnung mit Bockwindmühle bei einem zugefrorenen Fluß mit Schlittschuhläufern wird beispielsweise im Rotterdamer Museum Boijmans-van Beuningen bewahrt (Inv. MvS 278; Ausst.-Kat. Rotterdam 1994/95, S. 146f., Nr. 47). Ein 1839 datiertes Gemälde *Schlittschuhläufer auf einem Fluß bei einer Mühle* zeigt eine sehr verwandte Windmühle mit flachen Nebengebäuden an einem Weg links von einem Flußufer. Auch dort ist, ganz ähnlich wie im vorliegenden Blatt, ein Kahn im Eis festgefroren (Christie's Amsterdam, 2. 5. 1990, Nr. 309; Laanstra 1995, S. 73, Nr. W 1839-3).

Aus dem Inventarbuch: »Ein paar Figuren und ein Haus / im Mittelgrunde beleben die= / ses der Natur abgelauchte / feine Bildchen«.

### Andreas Schelfhout

#### Landschaft mit Pferdewagen

Pinsel in Braun und Graubraun, über Vorzeichnung mit schwarzer Kreide, Bleistifteinfassung, im zweiten Weltkrieg durch Ölflecke beschädigt; 180 x 233 mm. Links unten mit dem Pinsel in Braun signiert »A. Schelfhout f«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »222«, links unten »A. Schelfhout im Haag«, rechts unten »1838.«.





96/7251

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 222.  
HAUM, ZL-Nr. 96/7251.  
Provenienz: Ankauf, für 40 Gulden.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).  
Literatur: unveröffentlicht.

Durch eine bergige Landschaft schlängelt sich ein kleiner Bach auf den Vordergrund zu. Links am vorderen Ufer steht ein aus einfachen Fachwerkbauten zusammengestelltes Gehöft. In seiner Nähe führt ein hölzerner Steg über das Wasser. Zwischen dem Hof und dem Steg hat ein mit Heu oder Stroh beladener Pferdekarren haltgemacht, daneben steht jemand und blickt sich nach einer weiteren Person um, die den Weg über die kleine Brücke noch vor sich hat und mit einem großen Bündel schwer beladen ist.

Die bergige Landschaft scheint derjenigen in einer Zeichnung im Rotterdamer Museum Boijmans-van Beuningen unmittelbar verwandt, die dort als deutsche Gebirgslandschaft, vielleicht des Ahrtals oder Siebengebirges, angesehen wird, wo Schelfhout nachweislich mit seinem Skizzenbuch unterwegs war (Inv. MB 482; Ausst.-Kat. Rotterdam 1994/95, S. 142, Nr. 46). Die Zusammenstellung eines bäuerlichen Fachwerkbauwerks mit einem davor stehenden, voll beladenen Heuwagen ist ein bei Schelfhout häufig vorkommendes Bildelement, wie verschiedene Zeichnungen in dessen sogenanntem *Kunstalbum* beweisen. Das Album enthält, ähnlich wie Claude Lorrains *Liber veritatis*, Wiederholungen eigener Gemäldekompositionen des Künstlers und gelangte aus dessen Nachlaß in das Teylers Museum Haarlem (Ausst.-Kat. Haarlem 1994, S. 5, 20f.). Sehr verwandt mit der vorliegenden Arbeit der Sammlung Hausmann sind darin beispielsweise die Darstellungen *Fachwerkhaus in bergiger Landschaft* (Ausst.-Kat. Haarlem 1994, S. 8, Abb. 4) oder auch *Reisende vor einem Wirtshaus bei einem Flußufer* (Ausst.-Kat. Haarlem 1994, S. 20, Abb. 21).

Aus dem Inventarbuch: »...durch / die dem Meister eigene Farbe // in der Behandlung ausgezeichnet.«

## Andreas Schelfhout Meeresküste mit Schiffen

Pinself in Braun, Grau und Blauschwarz, partiell gummiert, Bleistifteinfassung; 140 x 193 mm. Links unten mit dem Pinsel in Braun signiert »A. Schelfhout f.«

Montiert auf hellblauem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »224«, links unten »A. Schelfhout im Haag.«, rechts unten »1836.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 224.  
HAUM, ZL-Nr. 96/7239.  
Provenienz: Ankauf, 1836 (?), für 30 Gulden.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962; Braunschweig 1999/2000.  
Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 113; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 41 (m. Abb.).

Drei Fischerboote liegen trockengefallen am Strand der Nordsee, vom Künstler ins Zentrum der Darstellung gerückt. Die Segel sind ganz oder teilweise herabgelassen, so daß sich eine malerische Silhouette ergibt. Ein Priel am vorderen Bildrand bietet Gelegenheit, zarte Spiegelungen des vorderen Bootes im Wasser anzudeuten. Einige Fischer sind bei ihren Schiffen mit verschiedenen Arbeiten beschäftigt oder miteinander im Gespräch. Im Hintergrund links sind Dünen, rechts das Meer mit einigen in der Ferne verschwimmenden Seglern zu sehen. Ein Gemälde von 1847 mit dem Titel *Schiffe am Strand von Scheveningen* zeigt eine beinahe identische landschaftliche Anlage (Kunsthandlung De Boer, Amsterdam; Laanstra 1995, S. 207, Nr. M-1847-1). Das links liegende Fischerboot mit den daneben stehenden Seeleuten ist nahezu identisch wiederholt, jedoch sind die beiden anderen großen Boote im Zentrum der Darstellung zugunsten eines weiten Blickes über den Strand weggelassen.

Schelfhout bezieht sich hier auf ein großes Vorbild der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, die Ansichten des Strandes von Scheveningen von Adriaen van de Velde (vgl. Ausst.-Kat. Wien/München 1986, S. 114).

Aus dem Inventarbuch: »Natürlichkeit und Ruhe, sind bezeichnende / Vorzüge dieses feinen Blätt- / chens.«



96/7239



## Wilhelm Scheuchzer

Hausen am Albis bei Maschwanden,

Kanton Zürich 24. 3. 1803 – 29. 3. 1866 München

In Zürich Schüler von H. Maurer. Tätigkeit in Zürich und Karlsruhe, seit 1830 in München. Spezialisiert auf Landschaftsmalerei. Neben Ölgemälden schuf er zahlreiche Aquarelle sowie Lithographien.

Nach der Umsiedelung nach München unmittelbare Förderung durch das bayerische Königshaus. Erhielt Aufträge von Kronprinz Maximilian II. und wurde an der Ausmalung von Schloß Hohenschwangau beteiligt; arbeitete als Zeichenlehrer der bayerischen Prinzessinnen.

Nach Athanasius Graf Raczynski nutzte Scheuchzer für seine Landschaftsansichten die Camera Obscura. Die perspektivisch präzisen Arbeiten des Künstlers kennzeichnen eine minutiöse Ausführung mit spitzem Pinsel in der Art von Miniaturen.

In der Tradition der vom Schweizer Maler Johann Ludwig Aberli entwickelten Vedutenzeichnung, bei der Landschaftsansichten als Umrißstiche gedruckt und anschließend sorgfältig handkoloriert wurden, zeichnete Scheuchzer seine Darstellungen mit sorgfältigen Umrißlinien, die ebenfalls nachträglich farbig angelegt wurden. Er stellte vorzugsweise seine Schweizer Heimat und Landschaften Oberbayerns dar.

### Wilhelm Scheuchzer

#### Partie am oberen Rheintal an der Grenze zwischen Graubünden und St. Gallen, 1840

Farbtafel 19

Aquarell, partiell Deckfarben, wenig Deckweiß, über Bleistiftvorzeichnung, Federeinfassung in Schwarz; 223 x 298 mm. Recto rechts unten mit dem Aquarellpinsel signiert und datiert »W. Scheuchzer 1840«. Verso mit Bleistift bezeichnet »Parthie im obern Rheinthale in Graubünden Gränze von St. Gallen«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Turnbulls Crayon Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »288.«, links unten »W. Scheuchzer / in München«, rechts unten »1840.«, unten Mitte »Parthie im obern Rheinthale in Graubünden Gränze von St. Gallen.«, hinter dem Blatt »E D«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 288.

HAUM, ZL-Nr. 96/7198.

Provenienz: Für 5 Taler erworben.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 42.

Scheuchzer zeigt die schon im Barock als Heilbäder bekannten Orte Pfäfers und Ragaz an der Grenze zwischen den Kantonen St. Gallen und Graubünden. Sie liegen an der Einmündung der Taminaschlucht ins Rheintal, das wie eine große Seenfläche mit seinem malerisch geschwungenen Ufer den Vordergrund des Aquarells einnimmt. Vor einer imposanten Gebirgskulisse liegt links am jenseitigen Ufer das als Heilbad genutzte Kloster Pfäfers, dessen Gebäude sich im Wasser spiegelt. Die in der Taminaschlucht gelegenen Grotten enthalten Quellen, die schon der in Pfäfers lebende Arzt und



96/7198

Naturforscher Paracelsus (1493–1541) nutzte. Ihnen wird heilkräftige Wirkung zugesprochen, die neben der malerischen Lage der Orte bis heute die besondere Attraktion für Erholungsuchende darstellt.

Vorn rechts hütet auf einer Landzunge im Schutz eines Waldes ein Hirte sein Vieh. Weiter rechts in der Ferne des Hintergrundes ist am Fuß der hintereinandergestaffelten Berge die größere Ansiedlung Bad Ragaz zu erkennen, die bereits im 19. Jahrhundert als mondäner Badeort beliebt war.

Der Künstler erfüllt mit derartig sorgfältig dokumentierten Landschaftsansichten das Bedürfnis von Besuchern der Orte nach Erinnerungsblättern. Über die reine Gegenstandsaufnahme hinaus verleiht er seiner Darstellung durch atmosphärische Werte naturalistische, belebende Wirkung: Über den Gebirgskamm ziehen Wolken herauf und kündigen Regen an. Eine vergleichbare Gruppe von Zeichnungen bewahrt die Städtische Galerie im Lenbachhaus in München: *Das Fischerhaus im Mangfalltal* (Inv. G 4886), *Egern vom Paraplui aus*, 1835 datiert (Inv. G 4887), *Blick von Kaltenbrunn auf den Tegernsee*, 1835 datiert (Inv. G 4890), *Die sieben Sennhütten in der Nähe von Bad Kreuth*, 1835 datiert (Inv. G 4893; Ausst.-Kat. München/Saarbrücken 1993/94, Nr. 86). Ein vor allem in der farbigen Anlage gut vergleichbares Aquarell mit dem Titel *Hallstädter See/Salzkammergut* wurde 2001 im Münchner Kunsthandel publiziert (Dietrich Schneider-Henn, München, 28. 11. 2001, Nr. 661).

Scheuchzer stellte von 1834 bis 1836 sowie 1839 und 1856 im Hannoveraner Kunstverein aus. Allerdings hatte er, wie Hausmann berichtet, beim dortigen Publikum wenig Erfolg.

Aus dem Inventarbuch: »Besonders ist er ein guter Zeichner, sein Colorit dagegen ist etwas flau und deshalb finden seine Gemälde auf unseren Ausstellungen wenig Liebhaber.«.

### Caspar Johann Nepomuk Scheuren

Aachen 22. 8. 1810 – 12. 6. 1887 Düsseldorf

Erste Ausbildung beim Vater, dem Zeichenlehrer und Gebrauchsgraphiker Johann Peter Josef Scheuren. Seit 1829 Schüler der Düsseldorfer Akademie, 1830 bis 1834 einer der



ersten Schüler der Landschaftsklasse von Johann Wilhelm Schirmer. Beeinflußt durch Carl Friedrich Lessing, gehörte seit 1829 zum von Schirmer und Lessing gegründeten *Landschaftlichen Componierverein*. Wanderungen an Rhein, Nahe und Ahr. Ab 1835 eigenes Atelier in Düsseldorf. Reisen nach Österreich, in die Schweiz, an den Gardasee und nach Venedig sowie nach Oberitalien. 1840 erster Kontakt zum preußischen Königshof, der ihn mit Aufträgen förderte. Seit 1853 Zeichenlehrer der Kronprinzessin Augusta, der späteren Kaiserin. 1848 Mitbegründer des Künstlervereins *Malkasten*, Mitarbeit an den *Düsseldorfer Monatsheften* und *Düsseldorfer Künstleralben*. 1855 Ernennung zum Professor, schuf nunmehr vorwiegend angewandte Graphik. Nach 1867 entstanden wegen einer Nervenerkrankung kaum noch Werke. Scheurens Landschaftsaquarelle, zumeist Ansichten des Rheins, gehören neben den Werken Schirmers, Lessings und der Brüder Achenbach zu den bedeutendsten Arbeiten der Düsseldorfer Schule. Als druckgraphische Reproduktionen wurden sie weit verbreitet. Die Stimmung seiner Arbeiten ist ruhig, das Kolorit zurückhaltend, an die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts erinnernd.

### Caspar Johann Nepomuk Scheuren Gegend am Rhein

Farbtafel 37

Aquarell und Feder in Braun, wenig Deckweiß, Spuren einer Bleistiftvorzeichnung; 221 x 325 mm.

Montiert auf cremefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »62.«, links unten »Casp: Scheuren fec.«, rechts unten »1832«, unten Mitte »Gegend am Rhein«. Außerhalb der Einfassung mit Bleistift: rechts oben »37«, rechts unten »76«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 62.

HAUM, ZL-Nr. 96/7218.

Provenienz: Eingetauscht von einem »Kunstfreund aus Düsseldorf« gegen eine Zeichnung des Malers Georg Busse (Hannover 1810–1868).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Köhne 1939, S. 182, Nr. 147; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 81.

Das Aquarell zeigt die urwüchsige Uferlandschaft entlang eines großen, aber vollkommen ruhig dahinfließenden Stromes. Nach Hausmanns Titelangabe handelt es sich um den Rhein, dessen flacher, sandiger Strand treffend eingefangen wurde. Nur wenige Büsche und Bäume wachsen auf dem Überschwemmungsland. Einige Fischer mit ihren Kähnen beleben den Vordergrund der Darstellung. Weit im Hintergrund ist in der dunstigen Ferne eine Stadt mit Kirchturm erkennbar. Köhne, der die Darstellung präziser als *Niederrhein* bezeichnet (1939, S. 182), betont die Intensität, mit der Scheuren sich seit seiner Jugend gerade dieser Landschaft widmete (1939, S. 159). Das Blatt zeigt bereits die für den Künstler charakteristische »zartfarbige Subtilität« (Robels



96/7218

1981, S. 8). Das vorliegende Aquarell bekräftigt die Beurteilung Scheurens, der als der »einzige Vertreter echt rheinischer Romantik« bezeichnet wurde (Lasch 1926, S. 111), dessen Kunst im Grunde jedoch bereits eine späte Nachblüte der literarischen und politischen Rheinromantik zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist (vgl. Ausst.-Kat. Aachen 1995, S. 5).

Im allgemeinen wird davon ausgegangen, daß Scheuren um 1840 mit seinen »erstaunlich freien und unmittelbaren Aquarellen« begonnen habe, die er dann auch zu ganzen Serien und Alben zusammenstellte (Grave 2001, S. 343. Vgl. Ausst.-Kat. Aachen 1997; Ausst.-Kat. Aachen 1995; Ausst.-Kat. Königswinter 1981; Puvogel 1980, o.S.; Köhne 1939, S. 165). Preising erkennt die bewußte Hinwendung zum kleinen Format und zum Aquarell bereits gegen Ende der 1830er Jahre (in: Ausst.-Kat. Aachen 1997, o.S.) Allerdings scheint das vorliegende Blatt, das diese Charakterisierung ebenfalls für sich beanspruchen kann, bereits um 1832 entstanden zu sein, denn dieses Datum wird auf dem historischen Untersatzkarton der Sammlung Hausmann angegeben. Sollte es sich auf die Erwerbung beziehen, was wegen der niedrigen Nummer des Inventarbuches anzunehmen ist, wäre sogar eine etwas frühere Entstehungszeit in Betracht zu ziehen, da Hausmann das Blatt ja nicht direkt vom Künstler, sondern von einem anderen Sammler erwarb. Das Aquarell wäre dann eine Arbeit des noch jungen Künstlers aus der beginnenden Studienzeit, kurz bevor sich mit dem Verkauf einer *Niederländischen Landschaft* an den Berliner Bankier Bendemann ein erster überregionaler Erfolg einstellte, der das Interesse weiterer Sammler weckte (vgl. Köhne 1939, S. 160). Scheuren zeigte zwischen 1835 und 1861 in wechselnden Abständen Arbeiten im Hannoveraner Kunstverein.

Aus dem Inventarbuch: »Die Natur, welche hier vorge- / stellt werden sollte, kann nicht / wohl treuer wiedergegeben / werden –.«

### Johann Wilhelm Schirmer

Jülich 7. 9. 1807 – 11. 9. 1873 Karlsruhe

1821 bis 1824 Buchbinderlehre beim Vater, danach ab 1825 Studium an der Düsseldorfer Akademie, Schüler von Joseph Wintergerst, Karl Joseph Ignatius Mosler, Heinrich Christoph



Kolbe und Wilhelm von Schadow. Seit 1826 Freundschaft mit Carl Friedrich Lessing, mit dem er ab 1827 auf Wanderungen die Landschaft der Umgebung erkundete, gemeinsame Gründung eines privaten *Landschaftlichen Komponiervereins*. Musikalisch sehr interessiert, bildete er mit den Malern Carl Ferdinand Sohn, Julius Hübner und Theodor Hildebrandt ein Vokalquartett, sang auch im Chor der Düsseldorfer Oper. Später Freundschaft mit dem Düsseldorfer Musikdirektor Felix Mendelsohn Bartholdy.

1828 Wanderungen in Eifel, Ahrtal und Bergischem Land; es entstand sein erstes größeres Landschaftsbild, der *Deutsche Urwald*. 1829 Wanderungen in der Eifel und an der Ahr. 1830 Reisen nach Belgien und Jülich. 1831 Reisen an die Mosel und in die Eifel sowie nach Weimar, dort Bekanntschaft mit Friedrich Preller.

Ab 1831 leitete er einen Kurs für Landschaftsmalerei an der Düsseldorfer Akademie, ab 1832 Leitung der dort eigens für ihn eingerichteten Landschaftsklasse, die zum Ausgangspunkt der berühmten Düsseldorfer Landschaftsmalerei wurde, 1839 Professur. Schirmer war unter anderem Lehrer von Andreas Achenbach, Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach.

1833 Aufenthalt in Berlin. 1835 mit Johann Heinrich Schilbach Reise über Heidelberg, Baden-Baden in den Schwarzwald und in die Schweiz, 1836 in die Normandie mit Wilhelm von Schadow, 1837 erneute Reise in die Schweiz. 1839/40 in Rom, Studium der Werke Nicolas Poussins und Claude Lorrains, in denen der Künstler Vorbilder für seine ideale Landschaftsmalerei erkannte. Hauptvorbild blieb jedoch Jacob van Ruisdael, mit dem ihn schon sein Lehrer Schadow verglichen hatte. In Italien begann er mit Naturstudien, vor allem Ölskizzen, in denen er statt des Pathos der vorhergehenden Düsseldorfer Landschaftsmalerei und der Landschaften der Romantik zu einem sachlichen Realismus gelangte.

1850 Reise nach Paris, anschließend 1851 nach Südfrankreich und in die Schweiz. 1855 Studienreise nach Berlin, Leipzig, Dresden, Nürnberg, München.

1854 Gründungsdirektor der neuen Kunstschule in Karlsruhe, als Landschaftsmaler der erste Direktor einer Kunstakademie überhaupt. Zu seinen Schülern dort gehörte Hans Thoma.

Neben Lessing der bedeutendste Düsseldorfer Landschaftsmaler, Hauptvertreter einer in das Heroische, Ideale gesteigerten dunkeltonigen Landschaftsmalerei, die sich an niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts orientiert und zugleich Schöpfer heller, naturalistischer Ölskizzen.

### *Johann Wilhelm Schirmer* Der einsame Gebirgspfad Farbtafel 36

Aquarell, braune Deckfarbe, Höhungen herausgekratzt, über Bleistiftvorzeichnung, auf festem Aquarellkarton; 371 x 537 mm.  
Verso, um 180° gedreht, sehr flüchtige, zart angedeutete Bleistiftskizze des Motivs.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »181.«, links unten »W. Schirmer fec. / Prof in Düsseldorf«, unten



96/7356

Mitte »Der einsame Gebirgspfad«, rechts unten »1837.«. Hinter dem Blatt: »W. Schirmer / Prof Düsseldorf / G d K 1837«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 181.

HAUM, ZL-Nr. 96/7356.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 1837.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962; Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 82; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 43. – Nicht bei Zimmermann 1920.

Schirmer zeigt hier einen aus allernächster Nähe aufgenommenen Landschaftsausschnitt eines Gebirges. Der Zeichner blickt direkt auf wuchtige, übereinander getürmte Felsbrocken, hinter denen sich ein Wald erhebt. Ein einsamer Wanderer, der mit seinem Hund zwischen den Gesteinsblöcken klettert, verdeutlicht mit seinen winzigen Ausmaßen die kolossalen Dimensionen der Landschaft, die sich unvermittelt vor dem Betrachter aufbaut. Im rechten Bildteil öffnet sich ein Ausblick über den Abgrund einer Felsenschlucht bis zu entfernt liegenden Berggipfeln. Düstere Wolken zerfurchen den Himmel.

Die großformatige Arbeit auf festem Karton ist vermutlich als Teilstudie für ein Ölgemälde entstanden, das nach der Notiz Hausmanns für das Schloß in Hannover gemalt wurde, sich aber heute nicht mehr nachweisen läßt. Möglicherweise wurde es beim Schloßbrand zerstört. Deutliche motivische Übereinstimmungen bestehen aber auch mit einem Gemälde Schirmers mit dem Titel *Bergsturz bei Goldau*, das 1838 im Hannoveraner Kunstverein gezeigt wurde. Aus der Fideikommiss-Galerie des Gesamtthauses Braunschweig-Lüneburg, die »sich vornehmlich aus Gemälden der königlichen Schlösser und Neukäufen älterer und neuerer Gemälde durch die beiden hannoverschen Könige ... zusammensetzte« (Jacob-Friesen 1952, S. 12), gelangte es in das Provinzialmuseum der Stadt und wurde 1825 mit weiteren Werken im Berliner Auktionshaus Lepke verkauft (Verbleib unbekannt; Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1838, Nr. 358; Best.-Kat. Hannover 1905, S. 211, Nr. 157; Auktionskatalog Lepke, 1925, Nr. 90, Taf. 51; Ausst.-Kat. Karlsruhe/Aachen 2002, S. 58 u. Anm. 131). Das Gemälde zeigte innerhalb einer weiter gefaßten Ansicht einer Gebirgslandschaft im linken Teil eine Geröllmasse mit



einem großen Felsbrocken im Zentrum, umgeben von Nadelbäumen. Dort ist dieses Motiv jedoch Teil eines größeren Geröllfeldes, das sich aus dem titelgebenden *Bergsturz* gebildet hatte. Das dramatische Naturereignis, dessen Ergebnis Schirmers Gemälde zeigt, wird auch in der Skizze der Sammlung Hausmann in seiner bedrohlich düsteren Stimmungslage unmittelbar deutlich. Es ist daher denkbar, daß Hausmanns Angabe sich auf dieses Gemälde bezog.

Schirmer bezog sich in der Pinselzeichnung mit Aquarellfarben auf eine Bleistiftskizze, die vermutlich direkt vor der Natur begonnen wurde. Die Rückseite der Arbeit zeigt noch zarte Ansätze einer ersten Bleistiftstudie, die der Künstler jedoch verwarf, um auf der freien Seite seines Kartons erneut anzusetzen. Schirmer begann gemeinsam mit Carl Friedrich Lessing als erster mit dem Malen von Ölstudien im Freien (Irene Markowitz in: Trier/Weyres 1979, S. 116f.), so daß auch bei dem Aquarell von einer Entstehung vor der Natur ausgegangen werden kann. Typisch ist auch das große Format seiner Farbstudien, das nach Börsch-Supan vom Selbstbewußtsein des Künstlers zeugt (Helmut Börsch-Supan in: Trier/Weyres 1979, S. 220). Ungewöhnlich ist die Ausführung als Aquarell, denn Schirmer verwendete für derartige Studien meist Ölfarben. Unabhängig von der Technik sind all diese Arbeiten jedoch als früheste Beispiele der Freilichtmalerei in Deutschland zu werten, auch wenn sie aus dem Bedürfnis nach Studienmaterial für umfassendere Werke entstanden (vgl. Siegmar Holsten in: Ausst.-Kat. Karlsruhe/Aachen 2002, S. 9f.). Der Künstler bezieht die grobe Struktur des Zeichenkartons in die Gestaltung ein. In lockeren Pinselzügen entsteht ein von großen Formen und innerer Bewegtheit geprägter Landschaftsausschnitt mit dramatisch sich verdüsterndem Himmel, an dem bedrohlich zahlreiche Vögel kreisen.

Die Ende Oktober 1837 von Hausmann erworbene Arbeit entstand wohl 1835 oder 1837 in der Schweiz, wo Schirmer ähnliche Naturausschnitte mit derartig extrem verringerter Distanz aufnahm (vgl. entsprechende Ölskizzen: Ausst.-Kat. Karlsruhe/Aachen 2002, Nr. 34, Nr. 49, Nr. 53). Die Reisen in die Schweiz markieren eine bedeutende Erweiterung des Radius des Landschaftsmalers, der sich bis 1834 seine Motive hauptsächlich im Rheinland und den angrenzenden Gebieten gesucht hatte (Bettina Baumgärtel in: Ausst.-Kat. Karlsruhe/Aachen 2002, S. 19). Theilmann betont, wie unkonventionell derartige Werke Schirmers im Vergleich mit der Landschaftsmalerei seiner Zeitgenossen waren. Schnell und mit lockerem Pinsel auf dem Karton festgehalten, suchen sie den ursprünglichen Eindruck eines Motivs zu fassen, ohne sich in Details zu verlieren oder sich um traditionelle Kompositionsmuster zu kümmern. Sie sind jedoch auf die kurze Zeitspanne zwischen Schweizreisen und Italienaufenthalt beschränkt, bevor Schirmer sich ideal komponierten südlichen Landschaften zuwendete (Rudolf Theilmann in: Ausst.-Kat. Jülich 2001, S. 72). ++++

In seiner Dramatik, die das »Naturschauspiel des Gewitters als autonomes Sujet« (Best.-Kat. München 2003b, S. 343) behandelt, scheint die vorliegende Arbeit jedoch bereits auf

die Gruppe der *Campagnalandschaften mit heraufziehendem Gewitter* vorauszuweisen, die Schirmer während seines ersten Italienaufenthaltes ab 1839 anhand der Cervaragrotten entwickelte und in den 1850er Jahren im Atelier ausarbeitete (vgl. Ausst.-Kat. Karlsruhe/Aachen 2002, S. 239–241).

Aus dem Inventarbuch: »Diese Landschafts Scene ..., hat etwas höchst / practisches, in Anlage Form / und Behandlung ganz der frühe / ren Düsseldorf Landscaps Ma / lerey entsprechend«.

### Eduard Schleich d. Ä.

Haarbach bei Landshut 12.10.1812 – 8.1.1874 München

Sohn eines Gutsbesitzers. Ab 1827 Akademiestudium in München; Schleich besuchte zunächst die Klasse für Historienmalerei, wendete sich jedoch bald der Landschaft zu.

Nach Wichmann (1951) gliedert sich sein Werk in drei Phasen: 1832 bis 1848 Darstellungen der oberbayerischen Hochebene und der Alpen, oft in melancholischer Stimmungslage, grüne und graublau Töne herrschen vor. Schleich orientierte sich in dieser Zeit an Carl Rottmann und wurde auch von den in München arbeitenden Malern aus dem Norden um Thomas Fearnley (1802–1842) beeinflusst. Freundschaft mit Christian Morgenstern. 1843 Reise nach Tirol. Die zweite Phase 1849 bis 1865 wurde von koloristischen Anregungen Carl Rahlhs beeinflusst. Schleich studierte auch die Niederländer des 17. Jahrhunderts, vor allem Rubens. Die Farbskala wurde wärmer und barocke Kompositionsmuster zur dramatischen Überhöhung der Landschaft adaptiert. 1851 lernte Schleich zusammen mit Spitzweg beim Besuch der Industrieausstellung in Paris die Freilichtmalerei der Schule von Barbizon kennen. Eine anschließende Reise beider Künstler zur Londoner Weltausstellung vermittelte ihnen auch die Kunst der Engländer John Constable und Richard Parkes Bonington.

Schleich gelangte durch genau beobachtete Naturstudien zu eigenständiger Wahrnehmung der oberbayerischen Landschaft. Zwar malte er nicht unmittelbar vor der Natur, sondern aus dem Gedächtnis, wegen seiner überzeugenden Wiedergabe auch der atmosphärischen Stimmung einer Landschaft gilt er jedoch als einer der Begründer der Frei-



96/7188



lichtmalerei in Deutschland. Er wirkte damit grundlegend auf die jüngere Generation der Münchner Freilichtmaler des 19. Jahrhunderts. Der Künstler schuf derart überzeugende Darstellungen der Münchner Umgebung, daß der Münchner Sammler Graf Schack sich bei Spaziergängen stets an Bilder Schleichs erinnert fühlte (vgl. Best.-Kat. München 2003b, S. 344f.). In der Spätphase seines Schaffens ab 1866 wurde seine Technik zunehmend skizzenhafter. 1869 organisierte Schleich in München die erste internationale Kunstausstellung und wurde dadurch auch politisch zum Förderer der aus Frankreich kommenden *intimen Malerei*.

*Eduard Schleich d. Ä.*

### Landschaft mit Föhren und Ziegenhirten

Farbtafel 22

Aquarell und Deckfarben, Deckweiß, Spuren einer Graphitvorzeichnung, Einfassung mit dem Pinsel in Schwarz; 202 x 284 mm.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Turnbulls Crayon Board«, dort Federeinfassung in Braunschwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »239«, links unten »Eduard Schleich fec. / in München«, rechts unten »1840«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 239.

HAUM, ZL-Nr. 96/7188.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 30.1.1840.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962; Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Zimmermann 1931, S. 140, Abb. S. 141; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 83; Ausst.-Kat. München 1979, S. 381, Nr. 394 m. Abb.; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 44 (m. Abb.). – Nicht bei Wichmann 1951.

Das in kräftigen Farben angelegte Aquarell zeigt eine flache, stellenweise bewaldete Landschaft mit einem Gewässer. Möglicherweise haben wir eine Isarlandschaft vor uns, wie ein Vergleich mit Schleichs Gemälde *Isarbett bei München* von 1858 in der Neuen Pinakothek nahelegt (Inv. WAF 952; Best.-Kat. München 1984, S. 438f.; Rott/Kaak 2003, S. 184). Die Isaraue, die unmittelbar vor den Toren Münchens eine vielgestaltige Natur boten, waren ein beliebtes Ziel der Münchner Landschaftsmaler. Das Münchner Gemälde wurde 1858 als erstes Werk des Künstlers von Ludwig I. für die Neue Pinakothek erworben. Es zeigt in ähnlicher Form wie das vorliegende Aquarell einen Abhang eines Hügels, der an der Uferkante steil abbricht und unter der grün bewachsenen Decke des Waldbodens den sandig hellen Untergrund zum Vorschein kommen läßt. Einige groß gesehene Bäume stehen hier dicht an der Abbruchkante. Sie wirken wie die eigentlichen Protagonisten der Darstellung. In ihrem Schutz haben zwei Hirten ein Lagerfeuer entzündet. Ihre weißen Ziegen grasen vor dem Abhang. Die vorliegende Zeichnung stammt, da sie bereits 1840 von Hausmann erworben wurde, aus der nach Wichmanns Einteilung ersten Schaffensphase des Künstlers (Wichmann 1951, S. 6) und damit aus der Zeit noch vor seiner Bekanntschaft mit den Werken der Meister von Barbizon. Entsprechende Merkmale sind vor allem das aus-

drucksstarke Kolorit in kräftigen Blau- und Grüntönen und eine melancholisch anmutende Grundstimmung, wie sie unter anderem auch in dem schon 1832 entstandenen Gemälde *Landschaft mit absterbender Eiche* in München vorliegt (Neue Pinakothek, Inv. 8544; Best.-Kat. München 1984, S. 436f.). Eine ähnliche Landschaft mit dräuender Gewitterstimmung und sturmbewegten Bäumen bietet auch eine Zeichnung in München mit dem Titel *Polling* (Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 23535) in dem bei Schleich häufig vorkommenden Panoramaformat (Küster 2002, S. 85).

Die Melancholie der Darstellung ist im vorliegenden Fall vor allem durch das Wettergeschehen bedingt: Der bewölkte Himmel verdüstert sich und es droht aus der Ferne rechts im Hintergrund ein heranziehendes Gewitter oder ein starker Regen. Das idyllische Verweilen der Hirten beim Lagerfeuer wird daher bald sein Ende finden, wollen Mensch und Tier sich nicht schutzlos den Naturgewalten aussetzen. Schleich beweist in dieser atmosphärischen Schilderung eine intensive direkte Naturbeobachtung, die auch in der sehr tief angelegten Horizontlinie zum Ausdruck kommt.

Verwandt mit dem Blatt in Hausmanns Sammlung ist auch das 1833 signierte Gemälde *Ruhender Knabe* (Sotheby's München, 10.5.1989, Nr. 34), bei dem ebenfalls die hell herausgehobene Abbruchkante einer Anhöhe innerhalb einer flachen Landschaft und unter einem bedrohlich bewölkten Himmel den Ort für die Figur eines Rastenden bietet. Schleich gelingt es durch die Verbindung dieser inhaltlich widersprüchlichen Komponenten, beim Betrachter Unruhe auszulösen. Die Landschaft ist nicht mehr nur Schauplatz, sondern sie bestimmt ganz wesentlich den erzählenden Inhalt der Darstellung.

Die eigenwillige, drastische Farbigkeit sowie der zwar deckende, dabei aber äußerst lockere Farbauftrag lösen sich im Detail von der Bindung an die Gegenständlichkeit, so daß beispielsweise die Tiere nur noch als weiße Umrißformen erscheinen (vgl. die stillebenhafte Aquarellstudie mit Geröll und Ästen in der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Inv. 23533).

Im Hannoveraner Kunstverein war Schleich mit ausgestellten Werken zwischen 1834 und 1846 jährlich gern gesehener Gast, auch in den 50er und 60er Jahren stellte er dort in lockeren Abständen noch mehrfach aus.

Aus dem Inventarbuch: »...hat sehr viel / ähnliches mit den Oelgemälden / dieses fleißigen Landschaftsmalers der Münchner Schule.«.

### Julius Veit Hans Schnorr von Carolsfeld

Leipzig 26.3.1794 – 24.5.1872 Dresden

Sohn des Malers Veit Hans Schnorr von Carolsfeld. 1811 Beginn des Studiums an der Wiener Akademie bei Heinrich Füger, wo bereits seine Brüder Ludwig Ferdinand und Eduard studierten. Joseph Anton Koch und Ferdinand Olivier leiteten ihn zur Beschäftigung mit altdeutscher und altniederländischer Malerei an. Einfluß Friedrich Schlegels auf seine künstlerische Entwicklung. Ende 1817 reiste Schnorr nach Italien,



ab 1818 Aufenthalt in Rom. Schnorr war zunächst bei Carl Friedrich von Rumohr zu Gast, für dessen Sammlung italienischer Meister er sich begeisterte. Aufnahme in den Kreis um Friedrich Overbeck und Peter Cornelius. Im Gegensatz zu den übrigen *Nazarenern* trat er jedoch nicht zum Katholizismus über, sondern blieb bewußt Protestant. Gemeinsame Wohnung mit Theodor Rehbenitz und Friedrich Olivier im Palazzo Caffarelli, »dem Sitz des preußischen Diplomaten Karl von Bunsen ... und Treffpunkt der Vertreter des protestantischen kulturellen Milieus« (Ausst.-Kat. Rom/München 1981, S. 240). Mitarbeit an den Fresken des *Casino Massimo*. Gehörte zum engeren Kreis um den bayerischen Kronprinzen Ludwig I., auf dessen Wunsch er 1826 an die Münchner Akademie berufen wurde. 1827 siedelte der Künstler nach München über. Ab 1831 Mitarbeit an der Dekoration des Königsbaus der Münchner Residenz unter Leitung von Leo von Klenze. Schnorr malte die Szenen zur Nibelungensage, die erst 1867 vollendet wurden. Ab 1835 Ausmalungen im Festsaalbau der Residenz mit historischen Szenen zum Leben Karls des Großen, Friedrich Barbarossas und Rudolf von Habsburgs.

1846 Professur in Dresden und Berufung zum Direktor der dortigen Gemäldegalerie. Zu Schnorrs zahlreichen Dekorationsarbeiten gehörten auch Entwürfe für Glasfenster der St.-Pauls-Kathedrale in London. 1852 bis 1860 erschien nach jahrzehntelangen Planungen und Vorarbeiten Schnorrs bekanntestes Werk, die *Bibel in Bildern*, die bis in das 20. Jahrhundert eines der populärsten Bibelillustrationswerke war.

*Julius Veit Hans Schnorr von Carolsfeld*  
**Elieser und Rebecca am Brunnen, 1837**

Farbtafel 3

Feder in Braun, über Bleistiftskizze; 220 x 261 mm. Links unten mit Feder in Braunschwarz monogrammiert und datiert: »1837«, darin mittig eingefügt »IS« (ligiert). Unten Mitte bezeichnet »Rebecca.«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarzbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »226.«, links unten »J. Schnorr in München«, rechts unten »1837.«, unten Mitte »Rebecca.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 226.

HAUM, ZL-Nr. 96/7187.

Provenienz: Vom Künstler erworben, München 1838.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 84 – Nicht bei Schahl 1936

Die Federzeichnung entstand 1837 als Vorarbeit für Schnorrs Bilderbibel, die zwischen 1852 und 1860 mit 240 Holzschnitten beim Leipziger Verlag Wiegand erschien. Zu jeder ausgeführten Illustration existieren mehrere Vorzeichnungen, meist aus unterschiedlichen zeitlichen Phasen (dazu Ausst.-Kat. Leipzig 1994, S. 237–239; Ausst.-Kat. Basel 1982/83, S. 235, sub Nr. 133; Ausst.-Kat. Hamburg/ Lübeck 1998/99, Nr. 120ff.). Auch für das vorliegende Thema hat sich bereits aus dem Jahr 1825 eine Federzeichnung im Clemens-Sels-Museum Neuss erhalten (Ausst.-Kat. Neuss 1982/83, S. 12–14 und Kat. Nr. 5).



96/7187

Das vorliegende Blatt schildert nach dem Text im ersten Buch Mose (Kap. 24) die Begegnung Rebeccas am Brunnen mit Elieser, dem Knecht Abrahams. Dieser sollte im Heimatland Abrahams für dessen Sohn Isaak eine Frau auswählen. Der Diener erbat von Gott einen Hinweis auf die Richtige und erhielt ihn, als ihm bei seinem Lager an einem Brunnen die junge Frau begegnete. Sie versorgte nicht nur ihn mit Wasser, sondern trankte auch alle seine Kamele und bot ihnen Herberge und Verpflegung. Es war Rebecca, eine Tochter aus dem Haus des Bruders von Abraham, die Elieser als Braut für Isaak warb.

Schnorr legte die Zeichnung zunächst mit dem Bleistift an und überarbeitete sie anschließend mit der Feder, wobei er zahlreiche Korrekturen und Änderungen vornahm. Schon dies weist die Zeichnung als Entwurfsarbeit aus. Im Vergleich zum ausgeführten Holzschnitt, der in der dritten Lieferung, ausgeführt von dem Formschneider Krafft, enthalten war, zeigt jedoch auch die Federzeichnung einige Abweichungen. Das Blatt erweist sich daher insgesamt als echte Vorzeichnung, die im Rahmen des Formfindungsprozesses entstand. Im ausgeführten graphischen Bild wurde die Sockelbildung für die beiden Protagonisten geklärt, die Gruppe der Kameltreiber links im Hintergrund weiter ausgeführt, die Architektur rechts im Hintergrund hingegen reduziert. Die Wasser schöpfende Frau rechts wurde so verändert, daß sie sich schließlich nach hinten umblickt. Die zentrale Figurengruppe ist jedoch im Holzschnitt aus der vorliegenden Federzeichnung präzise übernommen.

Durch die protestantische Herkunft einer Mehrzahl der Mitglieder des *Lukasbundes* in Wien, aus dem auch Schnorr als Künstler hervorging, erhielt der Plan einer umfassenden Illustration der Bibel bereits früh einen besonderen Stellenwert, da er sich auf eine jahrhundertealte Tradition künstlerischen Schaffens im Protestantismus berufen konnte (eine ausführliche Darstellung der im folgenden zusammengefaßten Entstehungsgeschichte der Bilderbibel in: Ausst.-Kat. Leipzig/Bremen 1994, S. 237–239 und in: Ausst.-Kat. Neuss 1982/83, o. S.). Schon 1808 erging an Overbeck der Auftrag für eine





96/7235

illustrierte Schulbibel, der jedoch nicht verwirklicht wurde. Auch weitere Anläufe Overbecks 1811 und 1815 schlugen fehl. Schnorr lernte die Idee bei seinem Eintreffen in Rom 1818 kennen. 1819 schlossen sich Schnorr, Johann David Passavant, Samuel Amsler, Carl Barth und Friedrich Böhmer zu einer Projektgruppe zusammen und gründeten 1821 einen Künstlerverein für die Schaffung einer gemeinsamen Bilderbibel. Bereits in dieser Zeit zeichnete Schnorr erste Entwürfe für Bibelillustrationen.

1824 gründete der Künstler auf eigene Initiative mit Carl Begas und Heinrich Hess einen Komponierverein, in dem ebenfalls Kompositionen nach biblischen Themen in künstlerischem Wettbewerb monatlich vorgestellt werden sollten. Seit dieser Zeit ist eine systematische Beschäftigung Schnorrs mit einer nur von ihm selbst illustrierten Kupferstich-Bibel nachweisbar, da er nun eigene Zeichnungen entsprechend der biblischen Textfolge in einen Sammelband einklebte. 1827 hatte er bei seiner Rückkehr nach München bereits 40 Zeichnungen fertiggestellt. 1834 schien sich durch die Vermittlung des preußischen Diplomaten Carl Josias von Bunsen beim preußischen Kronprinzen eine Möglichkeit zum Druck der Schnorrschen Bibelbilder zu ergeben, nun jedoch zweifelte der Künstler an der Qualität seiner Entwürfe, die er daher erneut zu bearbeiten begann. In diese Phase, in der Schnorr »ein malerisches Hell-Dunkel in seinen Zeichnungen anzudeuten suchte und um mehr inhaltliche Eindeutigkeit

der Darstellungen bemüht war« (Ausst.-Kat. Leipzig/Bremen 1994, S. 238), gehört auch die vorliegende Arbeit aus der Sammlung Hausmann. Erst 1852 konnte mit dem nunmehr als Holzschnittbibel konzipierten Werk begonnen werden. Über Ludwig Richter erhielt Schnorr Kontakt zu dem Leipziger Verleger Georg Wiegand, der die Holzschnittwerkstatt von August Gaber und Hugo Bürkner beauftragte und die Bilder in 30 Lieferungen bis 1860 herausbrachte.

Aus dem Inventarbuch: »...diese Feder Skizze, wel- / che die bekannte große Leich- / tigkeit bekundet welche die // sem Künstler in Entwurf von / Compositionen eigen ist.«.

#### Johannes Christianus Schotel

Dordrecht 11. 11. 1787 – 21. 12. 1838 Dordrecht

Als Sohn eines Spinnereibesitzers zunächst als Garnfabrikant tätig, danach Kapitän der städtischen Marine, später Hinwendung zur Malerei. Ab 1805 Schüler von Adriaan Meulemans und anschließend bei dem führenden Dordrechter Marinemaler Martinus Schouman. Nach Abschluß der Ausbildung Mitarbeiter von Johannes Schoenmaker. 1827/28 und 1837 Reisen nach Frankreich und Belgien. Spezialisierte sich auf See- und Flußlandschaften. Neben Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen schuf er auch Lithographien. Schotel gilt als einer der besten Maler von Seestücken seiner Zeit.



Berühmt waren seine Darstellungen von großen Hafenszenen und von Seestürmen. Seine Zeitgenossen sahen ihn daher als modernen Nachfolger Willem van de Velde d.J. und Ludolf Bakhuysens. Schotel war für sein sehr intensives, direktes Naturstudium bekannt. Angeblich soll er besonders bei Sturm an die See gegangen sein, um die schäumenden Wellen und das tosende Meer zu studieren.

Seit 1805 Mitglied der Dordrechter Malervereinigung *Pictura*, wo er vor allem mit Jacob und Abraham van der Strij verkehrte. Seit 1825 beteiligte er sich an den Ausstellungen zeitgenössischer Malerei in Haarlem, 1818 bis 1838 war er auf den Ausstellungen der Amsterdamer Akademie vertreten, daneben präsentierte er seine Werke auch in Gent. 1825 Ritter des *Orde van de Nederlandse Leeuw*. Lehrer unter anderem von Frans Joseph van den Blijck, C. P. Schotel und P. J. Schotel. In seiner Heimatstadt Dordrecht wurde Schotel für seinen Patriotismus geachtet. Er hatte sich als einer der Freiwilligen um die Verteidigung der Stadt bei den schweren Angriffen der Franzosen verdient gemacht und malte anschließend auch Bilder zu diesem Thema.

#### *Johannes Christianus Schotel* Fischerhafen

Feder in Braun, Pinsel in Grau und Braun, partiell aquarelliert, über Bleistiftvorzeichnung, Federeinfassung in Braun; 265 x 363 mm. Links unten mit der Feder in Braun signiert »J. C. Schotel.«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »180.«, links unten »J. C. Schotel / der Vater«, rechts unten »Dort 1838.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 180.

HAUM, ZL-Nr. 96/7235.

Provenienz: Ankauf aus der Ausstellung des Kunstvereins Hannover 1838, für 80 Gulden.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1838; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1838, S. 40, Nr. 373; Bericht Kunstverein Hannover 1837/38, S. 35, Nr. 373; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 114 m. Abb.

Die Zeichnung zeigt drei aufgetakelte Fischerboote in einem Hafenbecken. Am Kai ist ein massiver Rundturm zu erkennen, der die Komposition am linken Bildrand stabilisiert. Zahlreiche Fischer sind auf den Booten beschäftigt, einige sind dabei, den Fang, den sie offenbar soeben eingebracht haben, die Kaimauer hinauf zu schaffen und an die dort bereits wartenden Händler weiterzugeben. Vermutlich porträtiert Schotel hier das Leben im Fischereihafen in Dordrecht, wo er zeitlebens wohnte und arbeitete. Rechts im Hintergrund sind weitere Hafenanlagen zu erkennen, vor denen ein voll besetztes großes Ruderboot herankommt.

Eine vergleichbare Komposition, bei der im linken Bildteil mit den hoch aufgerichteten Segeln der im Hafenbecken festgemachten Boote ein besonderer Akzent gesetzt wird, besitzt die Sammlung des Rotterdamer Museums Boijmans-van



96/7243

Beuningen (Inv. MB 469; Ausst.-Kat. Rotterdam 1994/95, S. 136f.).

Das Blatt, das 1838 im Hannoveraner Kunstverein ausgestellt war, entstand vermutlich kurz zuvor. Es zeigt bereits das wärmere Kolorit, das Schotels Arbeiten nach seiner zweiten Frankreichreise auszeichnet.

Aus dem Inventarbuch: »Wahrheit und große Sicherheit / der Zeichnung geben diesem Blatt / einen bedeutenden Werth.«.

#### *Johannes Christianus Schotel* Bewegte See

Pinsel in Schwarz, Grau und Braun, über Bleistiftvorzeichnung. Rechts oben Rest eines Wz.: »...onig« [J HONIG Et ZOONEN, Heawood 3344–3348]; 254 x 360 mm. Links unten mit Feder in Braun »N 181. Schilder(ey) / 250 Tek(ening)«.

Montiert auf hellgrünem Karton der Marke »Turnbulls Crayon Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »233.«, links unten »J. C. Schotel / in Dord.«, unten Mitte »Bewegte See«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 233.

HAUM, ZL-Nr. 96/7243.

Provenienz: Ankauf unter Vermittlung des Maler Christian Julius Lodewyck Portman aus der Nachlaßauktion Schotels, 1839, für 40 Gulden (Schotels Sohn Petrus Johannes arbeitete mit Portmann zusammen).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Auktionskat. Nachlaß Schotel, 1839, Portfolio 6, Nr. 49; Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 117.

Die Zeichnung ist ein Beispiel für Schotels Spezialfach, die Darstellung von Segelschiffen in stürmischer See vor einem Hafen. Ein Dreimaster, umgeben von kleineren Seglern, liegt in deutlicher Schräglage auf den bewegten Wellen. Dunkle Wolken türmen sich am Himmel. Rechts im Hintergrund ist jedoch die rettende Kaianlage eines Hafens zu sehen, den bereits weitere Boote mit eingezogenen Segeln angelaufen haben. Die Zeichnung trägt links unten eine Bezeichnung mit der charakteristischen holländischen Schreibweise der Zahl »181«, jedoch von fremder Hand, die vermutlich im Zuge der



Ordnung des Nachlasses auf dem Blatt notiert wurde. Sie deutet darauf hin, daß das Blatt (Nr. 250 der Zeichnungen des Nachlasses) als Vorzeichnung zu einem Gemälde (Nr. 181 des Nachlasses) entstand.

Aus dem Inventarbuch: »Die Zeichnung ist flüchtig aber geistreich –«.

### Petrus Johannes Schotel

Dordrecht 19. 8. 1808 – 23. 7. 1865 Dresden

Schüler seines Vaters Johannes Christianus Schotel und Mitarbeiter von Christian Julius Lodewijk Portman. Zwischen 1827 und 1835 mehrere Reisen nach Frankreich, Deutschland und Belgien. Seit 1833 Mitglied der Königlichen Akademie in Amsterdam. 1830 bis 1848 Zeichenlehrer des Königlichen Marineinstituts in Medemblik. 1840 begleitete er eine Nordseefahrt an Bord einer Kriegsbrigg der Niederländischen Marine. 1849 erschienen in Amsterdam die von ihm illustrierten *Heldendaden der Nederlanders ter zee* des J. C. Jonge. 1851 bis 1856 Niederlassung in Kampen, seit 1856 in Düsseldorf, ab 1860 in Dresden.

Schuf hauptsächlich Seestücke, neben Gemälden auch Zeichnungen, Radierungen, Lithographien. Unterrichtete G. van Emmerik und C. P. Schotel. Zwischen 1817 und 1864 regelmäßige Teilnahme an Ausstellungen in ganz Holland, in Amsterdam, Groningen, Rotterdam und Den Haag.

### Petrus Johannes Schotel

#### Sturmes Anfang

Pinsel in Grau und Braun, Feder in Braun, Bleistift, über Bleistiftvorzeichnung, Einfassung mit schwarzer Kreide; 263 x 346 mm. Verso links oben mit Bleistift bezeichnet »N: 83« (niederländische Handschrift).

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »231.«, links unten P. J. Schotel in Medemblick«, rechts unten »1839.«, unten Mitte »Sturmes=Anfang.«, hinter dem Blatt: »Geschenk des Künstlers«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 231.

HAUM, ZL-Nr. 96/7241.

Provenienz: Ankauf unter Vermittlung des Maler Christian Julius Lodewyk Portman 1839 (Schotels Sohn Petrus Johannes arbeitete mit Portmann zusammen).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 115.

Einige größere und kleinere Fischerboote und ein Handelsgesegler treiben bei bewegtem Wellengang auf dem Meer vor einer entfernt angedeuteten Küste. Die sich hoch auftürmenden dunklen Wolken kündigen einen Sturm an.

Petrus Johannes Schotel zeigt sich mit dieser Zeichnung als Künstler, der sehr eng am Vorbild seines sehr erfolgreichen Vaters arbeitete (vgl. Hausmann Nr. 233 = ZL-Nr. 96/7243).



96/7241

Aus dem Inventarbuch: »... nur / wenig ausgeführt aber voller / Leben und gewinnt sehr wenn / man sie länger betrachtet –«.

### Petrus Johannes Schotel

#### Die See an der Küste

Farbtafel 40

Aquarell, Feder in Grau und Braun, über Bleistiftvorzeichnung, Federeinfassung in Schwarz, teilweise angeschnitten; 284 x 367 mm. Rechts unten mit Feder in Schwarz signiert »P. J. Schotel«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »232«, links unten »P. J. Schotel in Medemblick«, rechts unten »1839.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 232.

HAUM, ZL-Nr. 96/7242.

Provenienz: Ankauf unter Vermittlung des Maler Christian Julius Lodewyk Portman, für 60 Gulden (Schotels Sohn Petrus Johannes arbeitete mit Portmann zusammen).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962; Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 116; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 45.



96/7242





96/7368

Vor der pittoresken Anlage einer kleinen holländischen Hafenstadt mit spitzem Kirchturm kreuzen verschiedene Typen von Segelschiffen und kleineren Booten. Vor der Hafenanlage ragt auf einer Buhne ein Leuchtturm empor. Weit im Hintergrund markiert eine Windmühle das Ufer. Die bewegten Wellen lassen den Eindruck einer raschen Fahrt der Segler entstehen. Das sorgfältig ausgearbeitete Aquarell hat den Charakter eines kleinen Gemäldes auf Papier.

Aus dem Inventarbuch: »eine in Farben sehr / sorgfältig ausgeführte Zeichnung, welche die Verdienste und Män // gel der Oelgemälde dieses beliebten / Seemalers in sich trägt –«.

### Adolf Schroedter

Schwedt / Uckermark 28. 6. 1805 – 9. 12. 1875 Karlsruhe  
Erste Ausbildung zum Kupferstecher bei seinem Vater, einem Gebrauchsgraphiker. 1820 in Berlin Schüler des Kupferste-

chers L. Buchhorn. Ab 1829 Studium der Malerei an der Düsseldorfer Kunstakademie, Schüler von Wilhelm von Schadow. Nach der Märzrevolution 1848 verließ der Künstler Düsseldorf. Im Anschluß an eine Reise nach London lebte er bis 1854 in Frankfurt. 1854 bis 1859 arbeitete er wieder in Düsseldorf, Mitglied des *Malkasten*. 1859 Professor für Freihandzeichnen und Ornamentik an der Polytechnischen Hochschule Karlsruhe, er arbeitete dort zeitgleich mit Carl Friedrich Lessing und Johann Wilhelm Schirmer.

Spezialist für genrehafte Szenen, häufig aus dem rheinischen Volksleben, oft jedoch auch nach literarischen Vorlagen. Die Kompositionen des Künstlers heben sich durch besondere Originalität hervor. Kennzeichnend ist Schroedters humoristischer, zuweilen satirischer Unterton. Teilweise parodierte er bewußt die sentimentalischen Darstellungen der Düsseldorfer Romantik. Seine Werke richteten sich gegen den Düsseldorfer Akademismus und daher galt er bei Zeitgenossen als »Überwinder der Romantik« (Ausst.-Kat. Bielefeld 1976, S. 84).



Neben Gemälden schuf Schroedter zahlreiche bedeutende Radierungen, er ist ein Hauptmeister der Düsseldorfer Graphik und der romantischen Arabeske.

Der Künstler arbeitete auch mit Johann Hermann Detmold zusammen, unter anderem lieferte er die Illustrationen zu dessen satirischem Text *Thaten und Meinungen des Herrn Piepmeyer* (Frankfurt 1848/49). Zwischen Detmold und Bernhard Hausmann gab es wiederum Verbindungen, da beide Gründungsmitglieder des Hannoveraner Kunstvereins waren und sich in ähnlicher Weise politisch engagierten: Sie waren beide Abgesandte der Frankfurter Nationalversammlung.

**Adolf Schroedter**

### Der Schmied, 1838

Feder in Grau und Schwarz, grau laviert (an wenigen Stellen bräunlich verfärbt), über Bleistiftvorzeichnung, oben Konstruktionslinien in Blei und unten entsprechende Nadellöcher in regelmäßigen Abständen; 480 x 510 mm. Unten Mitte mit der Feder in Grau monogrammiert und datiert »18 [Korkenziehersymbol] 38.« (zu der Signatur vgl. Krieger 1999, S. 20).

Verso mit Bleistift »Gegenstand: Uhlands Gedicht: Ich hör meinen Schatz / Preis 8 Louis d' or preußisch.«

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »253«, links unten »Adolph Schrödter in Düsseldorf«, unten Mitte »Ich hör meinen Schatz den Hammer er schwinget / Uhlands Gedicht »Der Schmidt /«, rechts unten »1840«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 253.

HAUM, ZL-Nr. 96/7368.

Provenienz: Ankauf durch Hausmann (?), 1840, für 8 Louisdor.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1841; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1841, S. 40, Nr. 333 (aus dem Bestand von Bernhard Hausmann). – Nicht in Best.-Kat. Berlin 1977.

Die Zeichnung illustriert, wie die rückseitige Aufschrift verrät, das Gedicht *Der Schmied* von Ludwig Uhland (1787–1862), das dieser 1809 veröffentlicht hatte. 1859 wurde es von Johannes Brahms vertont. Uhlands Dichtungen gehörten bei den bildenden Künstlern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den beliebtesten zeitgenössischen Illustrationsaufgaben.

Der Künstler rahmte seine Darstellung mit einer Rundbogeneinfassung mit spätgotischen Maßwerkkornamenten in den oberen Zwickeln des Blattes. Wie durch einen Torbogen wird der Blick in das Innere eines Waldes mit einer Schmiedewerkstatt gelenkt, in der einige Handwerker gemeinsam bei der Arbeit sind. In ihrer Zusammenstellung in der höhlenartigen Schmiede erinnern sie an die traditionelle Ikonographie der Schmiede des Vulkan.

Eine junge Frau mit einem Heurechen kommt von rechts herbei, stürmisch begrüßt von einem kleinen Mädchen, das aus der Werkstatt herbeigelaufen kommt. Auch einer der jungen Schmiede hat seine Arbeit bei der Ankunft der jungen Frau unterbrochen und blickt zu ihr hinüber. Die Darstellung lehnt

sich motivisch nur locker an die Textvorlage an, nähert sich ihr jedoch in ihrer sonnenüberfluteten Stimmung und dem heiteren emotionalen Gehalt sehr stark an.

Die Zeichnung ist als Vorarbeit für ein Gemälde in der Berliner Nationalgalerie von 1841 anzusehen (Inv. NG 336; Lwd., 76 x 98,5 cm, unten links bezeichnet mit dem Korkenziehersymbol und datiert »41 Düsseldorf«; aus der Sammlung Wagener; Boetticher Bd. 2, 2, S. 659, Nr. 27; Thieme-Becker, Bd. 30, 1936, S. 290; Best.-Kat. Berlin 1977, S. 371). Die Konstruktionslinien bestätigen die Funktion des Blattes als Vorzeichnung. Nach freundlicher Auskunft von Bettina Baumgärtel (Düsseldorf) befindet sich eine frühere Version des Gemäldes in der Eremitage in St. Petersburg (Inv. 9795).

Bei der Komposition der vorliegenden Arbeit greift Schroedter grundsätzlich auf das bereits 1833 von ihm geschaffene Gemälde *Rheinisches Wirtshaus* zurück, das sich heute im Rheinischen Landesmuseum in Bonn befindet. Das Bild gilt als ein Hauptwerk des Künstlers und als Inbegriff seiner Bilder der Geselligkeit beim Wein (Inv. 72,0173; Ausst.-Kat. Düsseldorf 1979, S. 203 und S. 480f., Nr. 247).

Nicht nur die vorliegende Zeichnung wurde 1841 aus dem Bestand von Hausmanns Sammlung als unverkäufliches Werk im Hannoveraner Kunstverein ausgestellt, Hausmann besaß auch ein Gemälde des Künstlers mit dem Titel *Nieder-rheinischer Kärner*, das er 1836 im Verein präsentierte. Werke Schrödters wurde zwischen 1838 und 1872 mehrfach in Hannover gezeigt.

Aus dem Inventarbuch: »Daß / er auch sehr gemüthlich seyn kann / beweist diese sorgfältig ausgeführ / te Zeichnung, ...«.

### Ludwig Michael von Schwanthaler

München 26. 8. 1802 – 14. 11. 1848 München

Sohn des Bildhauers Franz Jakob Schwanthaler, aus einer Bildhauerfamilie in Ried im Innkreis. Nach der Ausbildung beim Vater ab 1818 besuchte er 1819 bis 1822 die Münchner Kunstakademie, Schüler von Albrecht Adam, Ausbildung zum Schlachtenmaler. Bald jedoch Hinwendung zur Bildhauerei. Übernahme des väterlichen Ateliers nach dessen Tod 1820. 1824 erhält er den ersten Auftrag des bayerischen Königshauses: für Maximilian I. Joseph schuf er einen Tafelaufsatz mit Reliefszenen zur antiken Mythologie. Seit 1825 Hofmaler Ludwigs I., der ihm Studienaufenthalte in Rom 1826 bis 1827 und 1832 bis 1834 finanzierte und ihn mit Johann Martin von Wagner und Bertel Thorvaldsens bekannt machte. Wagner vermittelte ihm intensive Kenntnisse der Antike, im Atelier Thorvaldsens erhielt er neben stilistischen Anregungen zur Verarbeitung antiker Kunst auch Einblick in die Herstellungstechniken von Monumentalplastik. Bei Thorvaldsen sollte Schwanthaler nach Ludwigs Wunsch »antike Ruhe... erwerben« (Ausst.-Kat. München 1981, S. 87). Der Künstler etablierte sich mit diesen Kenntnissen in München zum geschätzten Bildhauer des Hofes und des Bürgertums. Unterhielt in München ein umfangreiches Atelier, später sogar mehrere Werkstätten mit bis zu 50 Schülern und Gesellen.





96/7300

1835 Ernennung zum Professor der Münchner Akademie der Künste. Seit 1838 war Schwanthaler schwer gichtkrank, sein Atelier führte er mit Hilfe seines Vetters Xaver jedoch bis zu seinem Tode kontinuierlich weiter. 1844 vom König geadelt. Schwanthaler bewegte sich inhaltlich und stilistisch zwischen klassischer Antike und romantisch aufgefaßtem Mittelalter und verband somit in seinem Werk die beiden Hauptströmungen der Münchner Kunst seiner Zeit. Umfangreiche Ausstattungsprojekte für die zentralen Neubauten im Ludovizianischen München machen ihn zum wichtigsten Bildhauer seit den 1830er Jahren in München. Dabei arbeitete er häufig mit Ludwigs Hofarchitekt Leo von Klenze zusammen. Schwanthaler schuf unter anderem Reliefs für die Glyptothek, die Hofoper, das Prinz-Max-Palais, Reliefs und Entwürfe für Wandmalereien in der Residenz, außerdem Reliefs und Skulpturen für die Alte Pinakothek, die Ludwigskirche, die Propyläen in München sowie für die Walhalla bei Regensburg und die Befreiungshalle bei Kehlheim. Seine Arbeit für die Ruhmeshalle in München gipfelte in der Monumentalfigur der Bavaria, die heute sein bekanntestes Werk ist.

Das Atelier Schwanthalers erhielt darüber hinaus bedeutende Aufträge für Skulpturen in ganz Nordeuropa, er schuf auch einige Denkmäler für Regenten und berühmte Persönlichkeiten, unter ihnen Goethe (Frankfurt) und Mozart (Salzburg). Die Münchner Werke des Künstlers wurden im Zweiten Weltkrieg weitgehend zerstört, fast alle Innenraumdekorationen sind ebenso wie die Sammlungen des Schwanthaler-Museums vernichtet (Otten 1970, S. 9f.; Rank 2000, S. 97), so daß eine Vorstellung von seinem umfangreichen Œuvre weitgehend anhand seiner Zeichnungen gewonnen werden muß. Im Unterschied zu anderen Bildhauern ging Schwanthaler nicht vom plastischen Modell, sondern von der Zeichnung aus, die als typische Bildhauerzeichnung charakterisiert werden kann und auch als Basis für die Auftragserteilung genutzt wurde (Otten 1970, S. 88). Zeichnungen Schwanthalers sind daher in großer Zahl entstanden.



96/7301

#### Ludwig Michael von Schwanthaler Odilo errichtet die Bayerischen Bistümer

Feder in Braun, braun laviert, über Bleistiftvorzeichnung, Reste einer Bleistifteinfassung, unten Maßstab mit Blei (radiert). Darstellung im Rund. Angeschchnittenes Wasserzeichen: (J WHA)TMAN (TURKEY) MILL 1827 (Heawood 3464, Kent 1760–1850); 259 x 386 mm / Durchmesser 185 mm. Rechts oben mit Bleistift bezeichnet »3«, unten innerhalb der Darstellung mit Bleistift »Odilo errichtet / die Bayrischen / Bisthümer«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »198.«, links unten »L. Schwanthaler dis: / in München«, unten, z. T. über die Einfassung hinaus: »Odilo errichtet die Baierischen Bisthümer / Original Skizze in Basrelief ausgeführt in der Pinakothek / von Meyer«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 198.

HAUM, ZL-Nr. 96/7300.

Provenienz: Ankauf aus der Sammlung Leo von Klenzes (1838?).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München (Kunstverein) 1940.

Literatur: unveröffentlicht.

#### Ludwig Michael von Schwanthaler Kaiser Maximilian erteilt Albrecht IV. das Recht der Primogenitur

Feder in Braun, braun laviert, über Bleistiftvorzeichnung, Reste einer Bleistifteinfassung. Darstellung im Rund. Angeschchnittenes Wasserzeichen: »J WH(ATMAN) TURK(EY) MILL 1827), (Heawood 3464, Kent 1760–1850); 251 x 378 mm / Durchmesser 200 mm. Links unten alte Bezeichnung mit Bleistift ausradiert, nicht eindeutig lesbar, wahrscheinlich aber den Titel wie oben angehend.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »199«, links unten »L. Schwanthaler / in München«, unten, z. T. über die Einfassung hinaus: »Kaiser Maximilian erteilt Albrecht IV das Recht der Primogenitur / Original Skizze in Basrelief ausgeführt in der Pinakothek, von Meyer«.





96/7302

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 199.

HAUM, ZL-Nr. 96/7301.

Provenienz: Ankauf aus der Sammlung Leo von Klenzes (1838?).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München (Kunstverein) 1940.

Literatur: unveröffentlicht.

### *Ludwig Michael von Schwanthaler* **Schlacht bei Mühldorf**

Feder in Braun, braun laviert, über Bleistiftvorzeichnung, Reste einer Bleistifteinfassung. Darstellung im Rund, Papier um die Darstellung herum grau getönt; 259 x 375 mm, Durchmesser 197 mm. Links unten mit Bleistift, ausradiert und schlecht lesbar: »... / 1256 / Schlacht bey Mühldorf«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »200«, links unten »L. Schwanthaler inv Et dis / in München«, unten, z. T. über die Einfassung hinaus: »Schlacht bey Mühldorf A. 1256 / Original Skizze in Basrelief ausgeführt in der Pinakothek von Meyer«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 200.

HAUM, ZL-Nr. 96/7302.

Provenienz: Ankauf aus der Sammlung Leo von Klenzes (1838?).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München (Kunstverein) 1940.

Literatur: unveröffentlicht.

### *Ludwig Michael von Schwanthaler* **König Maximilian von Bayern beschwört die seinem Volke erteilte Verfassung 1818**

Feder in Braun, braun laviert, über Bleistiftvorzeichnung, Reste einer Bleistifteinfassung. Darstellung im Rund. Angeschnittenes Wasserzeichen: »J WHA(TMAN) TURK(EY MILL 1827)« (Heawood 3464, Kent 1760–1850); 257 x 384 mm / Durchmesser 205 mm. Rechts oben mit Bleistift bezeichnet »16.«, darunter mit Bleistift, ausradiert und teilweise unleserlich, drei Zeilen mit Maßangaben in Zoll, ebenso im leeren Rundbogenfeld unterhalb der Darstellung die Maßangabe: »6" [Zoll]«. Links unten mit Bleistift, ausradiert, schwach lesbar »1816«. Unten Maßstab mit Bleistift, ausradiert.



96/7303

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »201.«, links unten »L. Schwanthaler in Et dis. / in München«, unten, z. T. über die Einfassung hinaus: »König Maximilian erteilt seinem Volke die Verfassung. 1818 / Original Skizze in Basrelief ausgeführt in der Pinakothek. / von Meyer«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 201.

HAUM, ZL-Nr. 96/7303.

Provenienz: Ankauf aus der Sammlung Leo von Klenzes (1838?).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München (Kunstverein) 1940.

Literatur: unveröffentlicht.

Es handelt sich um vier Entwürfe im Rund von Ludwig Schwanthaler, wie er sie für die Dekoration der Alten Pinakothek bzw. des Portikus des Festsaalbaues in der Münchner Residenz geschaffen hat. Alle behandeln wichtige Ereignisse oder Marksteine in der Geschichte Bayerns.

Das chronologisch erste Blatt (Hausmann Nr. 198) zeigt den bayerischen Herzog Odilo (Oatiolo, Uatilo, vor 700–748) aus dem Geschlecht der Agilolfinger, Schwiegersohn von Karl Martell und Vater von Tassilo III., gemeinsam mit dem angelsächsischen Benediktinermönch Bonifatius (672/73–754) und einigen seiner Ordensbrüder. Bonifatius wurde von Rom vor allem zur Christianisierung der Germanen eingesetzt (»Apostel der Deutschen«) und kam auf Betreiben Odilos auch nach Bayern. Gemeinsam gliederten sie das Land in die vier Diözesen Salzburg, Regensburg, Freising und Passau auf, und Bonifatius weihte dazu drei neue Bischöfe. Links steht in der Zeichnung der bayerische Herzog im mittelalterlichen Phantasiekostüm, auf seinem Haupt trägt er eine Krone. Er weist auf ein Dokument, das von Bonifatius, dem bärtigen Mönch, der die Kapuze seines Habits über sein Haupt gezogen trägt, präsentiert wird. Fünf jüngere Mönche umringen ihn, der vordere, als Rückenfigur im verlorenen Profil gegeben, hat das untere Ende der großen Urkunde mit schweren Siegeln ergriffen und liest darin.



Die Szene siedelt der Zeichner auf einem imaginären Bühnenboden an, so daß ein kleiner Teil des runden Bildfeldes darunter leer bleibt. Dieser wurde vom Künstler zur Notiz des dargestellten Themas mit dem Bleistift in schwungvollem Duktus genutzt. Vermutlich haben wir hier die Handschrift Schwanthalers vor uns, da auf einem weiteren Blatt der Sammlung (Hausmann Nr. 201) in gleicher Schrift Maßangaben zu finden sind, die nur als Präzisierungen des entwerfenden Künstlers sinnvoll sind. Die Szene wurde im Portikus des Festsaalbaus ausgeführt (Goldberg 1986, S. 144; Rank 2002, S. 142, Nr. 3). In der chronologisch folgenden Szene (Hausmann Nr. 200) haben wir sowohl nach Hausmanns Angaben als auch nach der Beschriftung auf einer Zeichnung im Münchner Stadtmuseum mit identischer Komposition (Schwanthaler-Sammlung Nr. 710; Böttger 1972, Abb. 156) die *Schlacht bei Mühldorf* vor uns, allerdings ist die Ausführung dieser Szene weder im Fries der Pinakothek noch im Fries des Festsaalbaus nachgewiesen (vgl. die Listen bei Rank 2002, S. 142 und Böttger 1972, S. 201 bzw. Goldberg 1986, S. 143). Auch das in der Zeichnung mit 1256, in der Münchner Zeichnung mit 1258 angegebene Datum entspricht nicht den historischen Fakten. In der Schlacht bei Mühldorf am Inn im Jahr 1322 (auch als *Schlacht bei Ampfing* bekannt) setzte sich König Ludwig IV. (»der Bayer«) gegen Friedrich III. von Habsburg (»der Schöne«), Herzog von Österreich, durch. 1328 erlangte Ludwig daraufhin die Kaiserwürde. Die Schlacht bei Mühldorf gilt als die letzte große Ritterschlacht, die auf deutschem Boden stattfand. Schwanthaler schildert die Schlacht als Kampf zwischen lanzenbewehrten Rittern zu Pferde und Fußkriegern, die gegen die geschlossene Phalanx der Reiter ohne Chance sind. Mit Pfeil und Bogen haben sie im direkten Angesicht des Feindes die falschen Waffen. So versinken sie in den Fluten des Inns, in den sie von den Rittern hineingetrieben wurden. Die Identifizierung der Parteien gelingt über die Schildmotive – die bayerischen Rauten und den habsburgischen Löwen. Während auf seiten der Bayern ein homogenes Heer jugendlicher Ritter dargestellt ist, kennzeichnet Schwanthaler die Habsburger als eine heterogen zusammengesetzte Gruppe verschiedener Volksstämme, in der z. B. ganz vorn ein osteuropäisch geprägter Kämpfer mit langem Schnurbart und orientalischer Kopfbedeckung zu erkennen ist.

Die chronologisch folgende Szene (Hausmann Nr. 199) zeigt Herzog Albrecht IV. von Bayern (»der Weise«, 1447–1508), wie er mit Zustimmung Kaiser Maximilians I. im Jahre 1506 die Erbfolge in Bayern auf den erstgeborenen Nachfolger des regierenden Herzogs festlegt. Der Hintergrund war, daß die Teilung des unter Ludwig IV. (»der Bayer«) um zahlreiche Territorien bereicherten, mächtigen Landes Bayern gravierende Ausmaße annahm: Durch den Hausvertrag von Pavia hatte er Gebietsabtretungen an seine Neffen aus der pfälzischen Linie der Wittelsbacher zugestimmt. Ludwigs sechs Söhne teilten dann außerdem 1349–1353 Bayern unter sich auf und führten so den Zerfall des Landes herbei. Nach der Wiedervereinigung der Landesteile wollte daher Albrecht IV. mit der *Primogenitur* die Unteilbarkeit des Landes sichern und damit eine Schwächung für die Zukunft verhindern.

Wir sehen rechts auf dem Thron den Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, Maximilian I. mit Krone und Zepter im Profil, wie er aus zahlreichen Darstellungen altdeutscher Malerei und Graphik, vor allem aber durch Albrecht Dürer überliefert ist. An einer Kette trägt er den Orden vom Goldenen Vlies. Er ist Zeuge, wie Albrecht, ebenfalls mit dem Zepter des Regenten ausgestattet und dem Kaiser um eine Stufe erniedrigt gegenüberstehend, die Krone an einen seiner Söhne überreicht, zwei weitere Söhne stehen im Hintergrund. Links wohnen der Zeremonie einige Adelige und Hellebardenträger bei. Die Szene wurde im Portikus des Festsaalbaus ausgeführt (Rank 2002, S. 142, Nr. 11).

Die chronologisch späteste Darstellung der Serie führt nach der inhaltlichen Erläuterung Hausmanns in die Entstehungszeit der Blätter, auch hier ist allerdings keine Ausführung nachweisbar: Kurfürst Maximilian IV. Joseph (1756–1825), Vater König Ludwigs I., Auftraggeber der vorliegenden Arbeiten, schloß sich Kaiser Napoleons I. von Frankreich an, erlangte daraufhin 1806 die Königswürde für Bayern (als König Maximilian I. Joseph) und leitete für den gewachsenen bayerischen Staat nach französischem Vorbild bedeutende Reformen ein. Als erster deutscher Mittelstaat erhielt Bayern 1818 durch ihn eine Verfassung mit Zweikammersystem. Schwanthaler zeigt im rechten Teil des Bildes den König sitzend, auf seinem Schoß ein Buch, mit dünnem Bleistift als »CARTA MAGNA« bezeichnet, also eben jene Verfassung von 1818. Seine Rechte hat er zum Schwur erhoben, ebenso wie die ihm gegenüberstehenden Ständemitglieder – vorn ein Offizier, neben ihm ein Beamter, weiter hinten ein weiterer Offizier und einige andere. Gemeinsam beeidigen sie die neue Verfassung. Ein alternativer Entwurf, bei dem Bayern in Personifikation der Bavaria mit dem Löwen erscheint, ist in einer Federzeichnung im Münchner Stadtmuseum (Schwanthaler-Sammlung, Nr. 723; Böttger 1972, Abb. 166) erhalten.

Alle vier Zeichnungen dieser Serie sind eindeutig als Entwurfszeichnungen gekennzeichnet, zahlreiche Reuezüge und Abänderungen der Federzeichnung gegenüber der darunter liegenden Bleistiftskizze sind in nahezu allen Partien der Darstellungen erkennbar.

Sie gehören zu einer Folge von Vorzeichnungen für Relieftondi, die im Zusammenhang mit drei verschiedenen Dekorationsprogrammen ludovizianischer Neubauten stehen. Teilweise wurden, wie Hausmann in seinem Inventarbuch erwähnt, derartige Stucktondi im Stifftersaal der Alten Pinakothek ausgeführt. In ganz ähnlicher Form treten sie auch in der Loggia des Vorbaus des Festsaalbaus der Residenz auf, wobei drei Entwürfe vom Künstler für beide Ausstattungsprogramme verwendet wurden (Goldberg 1986, S. 144). Die Tondi waren in beiden Räumen in Reliefbänder eingefügt, die jeweils entlang des oberen Wandabschlusses verliefen. In der Alten Pinakothek wirkten die weißen Stuckreliefs auf Goldgrund, im Festsaalbau waren sie auf blauem Grund ausgeführt (Goldberg 1986, S. 143, 144; Rank 2002, S. 135f., 141f.). Während die Motive *Die Kirchenordnung unter Odilo* und *Stiftung der Primogenitur* im Gegensatz zu Hausmanns Angabe, sie seien für den Stifftersaal der Pinakothek entwor-





96/7361

fen, nur für den Festsaalbau überliefert sind (vgl. Wasem 1981, S. 322; Goldberg in: Festschrift München 1986, S. 143 f.; Rank 2002, S. 136, 142; vgl. auch Böttger 1972, Abb. 151–166), läßt sich eine Ausführung der beiden anderen Entwürfe überhaupt nicht nachweisen.

Dies mag damit zu tun haben, daß Hausmann hier Zugriff auf Entwurfsmaterial hatte, das Schwanthaler schon 1830–1832 ursprünglich für den Aufgang der *Gelben Treppe* im Königsbau der Residenz geschaffen hatte. Nachdem König Ludwig I. jedoch die Konzeption verändert hatte, blieben diese Entwürfe liegen, bis sie in abgewandelter Form in der Alten Pinakothek und im Portikus des Festsaalbaus doch noch Verwendung fanden (Wasem 1981, S. 32 f.; Rank 2002, S. 135). Erst 1835 ging Schwanthaler an das Dekorationsprogramm für den Festsaalbau (Wasem 1981, S. 167), die Dekoration für die 1836 eröffnete Alte Pinakothek wurde etwa im gleichen Zeitraum entworfen. Goldberg (1986, S. 140) gibt an, daß damals die Dekoration noch nicht vollständig fertiggestellt war.

Die Themen der *Kirchenordnung* und *Primogenitur* tauchen schon in einer ersten, flüchtigen Skizze mit »Ureinfällen« auf (Rank 2002, S. 142 f., Abb. 64), gehören also in jedem Fall schon zum ersten, nicht ausgeführten Projekt der *Gelben Treppe*, so daß dies auch für die anderen beiden Darstellungen gelten könnte. Angesichts der durch die Zerstörungen des zweiten Weltkrieges sehr lückenhaften Erhaltung von nur fünf Tondi des Festsaalbaus und keines der Pinakothek läßt sich abschließend nicht sagen, ob nicht doch alle vier Entwürfe der Sammlung Hausmann tatsächlich auch als Reliefs ausgeführt wurden.

Daß Hausmanns Angaben in diesem Fall einmal nicht vollständig zuverlässig sind, deutet sich schon an der Abfolge seiner Inventarnummern an, die nicht der Chronologie der Ereignisse entsprechen. Er legte seine Beschreibungen vermutlich aus nicht mehr ganz konkreter Erinnerung nieder.

Aus dem Inventarbuch: »...unstrittig der Frucht= / barste von allen den Künst= / lern welche der König Ludwig / von Bayern zu Ausschmückung seiner großartigen Kunst= / schöpfungen verwandt hat.«.

*Ludwig Michael von Schwanthaler*

**Achilleus im Streitwagen. Entwurf zu einem Relief an der Reitbahn des Schlosses Thurn und Taxis in Regensburg**

Bleistiftzeichnung, Bleistiftquadratur, unten und oben Rest einer Federeinfassung in Braun (angeschnitten); 273 x 515 mm. Rechts über der »Plinthe« mit Bleistift monogrammiert »LS«, oben Mitte mit Bleistift »Achilleus«, links unten mit Bleistift »ausgeführt in der fürstl. Taxischen Reitbahn / zu Regensburg. L. Schwanthaler Mü«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »203.«, links unten »L. Schwanthaler del / in München«, unten Mitte »Achilleus Skizze zu dem Basrelief in der fürstl. Taxischen Reitbahn zu Regensburg.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 203.

HAUM, ZL-Nr. 96/7361.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, über den Maler Anton Clemens Albrecht Evers aus Hildesheim (vgl. Hausmann Nr. 145) vermittelt, 28. 10. 1838.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).  
Literatur: unveröffentlicht.

Die Zeichnung ist ein Entwurf Schwanthalers für den linken Teil eines der Reliefs, die die Reitbahn des Schlosses Thurn und Taxis in Regensburg schmückten und als eines der wenigen Werke der Innendekoration Schwanthalers noch erhalten sind. (Piendl 1966, S. 38, Abb. 9; Otten 1970, Abb. 154).

1830–31 wurde diese Reithalle durch den Architekten Jean Baptiste Métivier errichtet, der bereits 1829 erste Entwürfe



zeichnete. Schwanthaler stattete sie im gleichen Zeitraum auf Vorschlag des Architekten an den Bauherrn mit den unterlebensgroßen Reliefs aus ungefärbtem Gipsstuck aus. Bereits im Dezember 1829 erhielt er für Gipsarbeiten 74 Gulden, 1831 wurde er abschließend für seine Arbeiten mit insgesamt 3360 Gulden entlohnt (Piendl 1966, S. 36f.). An den Schmalseiten befinden sich je zwei, an den Langseiten je sechs Reliefs mit Pferde-Szenen aus antiken Sagen (Piendl 1966, S. 35, Abb. 8; Otten 1970, Kat. S. 129; Briefwechsel mit Schwanthaler im Zentralarchiv der Thurn und Taxis in Regensburg, Akt Nr. 3392, 3393).

Das Blatt zeigt Achill mit erhobener Lanze auf dem Streitwagen mit zwei Rössern in schneller Fahrt. Das Relief befindet sich an der Südwand der Reitbahn, links oberhalb des Tores und wurde laut Signatur 1831 ausgeführt. Als direktes Gegenüber, auf das sich Achills Speerwurf richtet, war in einer weiteren Reliefplatte Hektor, ebenfalls im Streitwagen und ebenfalls mit erhobenem Speer dargestellt.

Der Entwurf, der wie häufig bei Schwanthaler mit schriftlichen Hinweisen zur Darstellung versehen ist, die die spätere Identifizierung innerhalb eines umfangreichen Materials von Entwürfen erleichterte, wurde durch die Angabe einer Plinthe bereits deutlich als plastisch auszuführende Komposition gekennzeichnet. Diese steht ohne die Angabe eines Hintergrundes oder Umraumes frei auf dem Blatt. Auch das graphisch gestaltete Monogramm ist in die plastische Komposition eingebunden.

Die mit festem Strich in klarer Linienführung fixierte Komposition basiert auf einer darunter liegenden, nur leicht andeutenden Vorzeichnung. Gegenüber dieser wurde die endgültige Form deutlich verändert, vor allem das Pferdepaar streckt sich nun weiter ausgreifend in die Vorwärtsbewegung, so daß gegenüber der skizzierten Idee stärker das Gefühl von höchster Geschwindigkeit vermittelt wird. Schwanthaler kombiniert hier die Dynamik des Motivs mit klassischer Form und Linienführung zu einem »Werk, das den klassizistischen Forderungen konsequent entsprach« (Otten 1970, S. 38).

Die Quadrierung der Zeichnung deutet an, daß die Komposition zur Ausführung bestimmt war, der Vergleich mit dem ausgeführten Relief bestätigt dies. Nicht nur in Details finden sich jedoch Unterschiede: so trägt Achill seinen Speer am hinteren Ende, leicht nach oben gerichtet, statt des stark gefalteten Rockes erhielt er eine kurze, gepanzerte Rüstung. Vor allem wurde jedoch auch die Ornamentalität, die Schwanthalers Zeichnung noch auszeichnet, in der Ausführung zurückgedrängt. Weder die Rosetten-Verzierung des Wagens noch die reiche, stilisierte Binnenstruktur des Gewandes und auch nicht die vom Geschirr der Pferde herabhängenden Zierleinen finden sich in der plastischen Ausführung. Vor allem diese Zierleinen, in denen in der Zeichnung die Bewegung der Pferdebeine wie in einem Echo nachschwingt, verleihen der ursprünglichen Komposition eine fast musikalische, spielerische Leichtigkeit, die in der Ausführung zugunsten größerer Formverdichtung aufgegeben wurde, um deutlicher die Kampfanspannung sichtbar zu machen. Noch einmal veränderte der ausführende Bildhauer die Haltung der

Pferde leicht, die nun nicht mehr »synchron« hintereinander angeordnet sind, sondern in einer etwas ungezügelteren Bewegung ihre Kraft spüren lassen. Weitere Entwurfszeichnungen befinden sich in der Schwanthaler-Sammlung des Münchner Stadtmuseums (Feder- u. Bleistiftzeichnungen, Nr. 1099–1147, davon signiert Nr. 1117, 1133). Eine Zeichnung zu *Apoll auf dem Sonnenwagen* sowie weitere Blätter zur Regensburger Reitbahn bewahrt ferner das Münchner Lenbachhaus (Inv. G 5821b, Feder über Blei, 188 x 136 mm, verso von fremder Hand bezeichnet als »Wilh. Lindenschmit d. Ä. / 95«).

Aus dem Inventarbuch: »...lebendige / höchst geistreiche Skizze...«.

*Ludwig Michael von Schwanthaler*

### **Szene aus der Argonautensage: Iason befiehlt die Abfahrt der Argo, um das Goldene Vlies zu erlangen**

Feder in Schwarz und Braun, Pinsel in Rot, über Bleistiftvorzeichnung, Federeinfassung in Schwarz, Papier aus zwei Teilen zusammengeklebt; 172 x 460 mm. Rechts unten mit Bleistift monogrammiert »LS«, die Figur des Iason in griechischen Buchstaben gekennzeichnet »IASON«.

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 205b = HAUM ZL-Nr. 96/7363), dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »205a«, links unten »L. Schwanthaler in München«, zwischen den Einfassungen beider Blätter »Aus Orpheus Argonautik Skizzen ausgeführt im Königsbau zu München.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 205a.

HAUM, ZL-Nr. 96/7362.

Provenienz: Ankauf aus der Sammlung Leo von Klenzes, vermutlich 1838.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München (Kunstverein) 1940; Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 86, m. Abb.; Wasem 1981, S. 366, Nr. 19 (Repro im Stadtarchiv München).

*Ludwig Michael von Schwanthaler*

### **Szene aus der Argonautensage: Orpheus singt dem pythischen Apollon zu Ehren**

Feder in Schwarz und Braun, Pinsel in Rot, über Bleistiftvorzeichnung, Federeinfassung in Schwarz, Papier aus zwei Teilen zusammengeklebt; 183 x 344 mm. Rechts unten mit Bleistift monogrammiert »LS«.

Montiert auf braunem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 205a = ZL-Nr. 96/7362), dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »205b«, links unten »L. Schwanthaler in München«, zwischen den Einfassungen beider Blätter »Aus Orpheus Argonautik Skizzen ausgeführt im Königsbau zu München.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 205b.

HAUM, ZL-Nr. 96/7363.

Provenienz: Ankauf aus der Sammlung Leo von Klenzes, vermutlich 1838.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München (Kunstverein) 1940; Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 86.





96/7362



96/7363

Die Zeichnungen sind Vorarbeiten für die Wandbilder im sogenannten *Ersten Vorzimmer des Königs* im Königsbau der Münchner Residenz, dessen Grundstein 1826 gelegt wurde. Der Konzeption des Architekten Klenze entsprechend entwarf Ludwig Schwanthaler für diesen Raum Szenen zur Argonautensage, die ursprünglich als einzelne Wandbilder geplant waren, schließlich aber in Form eines gemalten umlaufenden Frieses von Johann Georg Hiltensperger 1832 bis 1835 ausgeführt wurden. Nach Klenzes Aussage waren die Entwürfe von Schwanthaler 1830 fertiggestellt (Hojer 1992, S. 46), bis 1832 hatte er die Kartons geliefert (Wasem 1981, S. 39). Aufeinanderfolgende Einzelszenen erzählten, wie Jason ausgesandt wurde, das von einem Drachen bewachte Goldene Vlies im Hain des Ares zu holen. Der Fries sollte in der Art der Ausführung an die rotfigurige Vasenmalerei der griechischen Antike erinnern. Unterhalb der Decke wurde auf grünen Stuckmarmorwänden ein monochromer rotbrauner Fries auf

gelbem Grund angebracht (Otten 1970, S. 29f., S. 121). Die Bezugnahme auf die antike Vasenmalerei wird in den Blättern durch die Kombination von schwarzem Feder-Kontur mit rotbrauner Aquarellierung bereits deutlich gemacht. Ebenso lehnt sich die völlig flächenhafte Auffassung der Motive mit »strengen Umrissen« und »einfachen, fast schematisierten graphischen Binnenformen« (Wasem 1981, S. 39) sowie der Verzicht auf Hintergrundgestaltung an diese frühe europäische Hochkultur an. Die Anspielung auf diese frühe Stilstufe der Malerei im ersten Zimmer der Königsappartements entsprach der Idee, anhand der Raumabfolge die Entwicklung der Kunst anschaulich zu machen. Gleichzeitig wurde mit der Themenauswahl auf literarischer Ebene der Entwicklungsgedanke der Kunst verfolgt: Die Argonautensage galt als mythische Erzählung des Sängers Orpheus, heute nimmt man an, daß sie von unbekannten Dichtern (»Pseudo-Orpheus«) der homerischen Zeit erfunden wurde. In jedem Fall führte man



sie zu Recht auf die ersten Anfänge der klassischen Literatur zurück (vgl. Wasem 1981, S. 36; Hojer 1992, S. 46).

Das erste Blatt (Hausmann Nr. 205b) zeigt den Sänger Orpheus mit der Leier rechts im Bild, wie er den links gezeigten Gott Apollon, den Schützer des delphischen Orakelheiligtums mit dem Python, durch seinen Gesang um Beistand für Iasons Fahrt auf der Jagd nach dem Goldenen Vlies bittet. Es handelt sich um den Anfang des an der Südwand beginnenden Frieses. Apollon, gekennzeichnet durch Leier und Sternenkranz, markiert den Ausgangspunkt sowie auch den Endpunkt der Darstellung, da Iason und seine Begleiter am Ende der Erzählung nach der Heimkehr mit dem Goldenen Vlies dem Gott ein Sühneopfer brachten (hier nicht dargestellt). Zwischen beiden Figuren sind die Nereiden, Göttinnen des Meeres, und die drei Erinyen, Göttinnen der Rache, zu erkennen, die sich nach dem Bittopfer für eine glückliche Ausfahrt über dem Altar zeigen, darunter die Darstellung der Nyx, da die Opferfeier in der Nacht stattfand (Wasem 1981, S. 41). Das zweite Blatt (Hausmann Nr. 205a) zeigt die Ausfahrt der Argo, die zentrale Szene der ersten Wand. Iason steht als Anführer links der Mitte, mit seinem erhobenen Arm gibt er den Befehl zur Abfahrt. Herakles mit dem Löwenfell sowie ein weiterer Held sind ganz links zu sehen, wie sie das Boot in das Wasser schieben. Vorn und hinten ziehen die übrigen Teilnehmer der Expedition an Tauen das Boot in die gleiche Richtung. Zu erkennen sind Aeneas mit der Bärenhaut, die Zwillinge Kastor und Pollux, Jylos und Peleus (Wasem 1981, S. 41). Beide Zeichnungen befinden sich auf Blättern, die aus zwei Teilen zusammengeklebt wurden. Zu vermuten ist, daß Schwanthaler, hier bereits an der Friesform der Darstellungen arbeitend, einen langen Papierstreifen – vielleicht für eine gesamte Wandabrollung – anfertigte, auf dem er den Fries anlegte. Anschließend wurden die Blätter offenbar in Einzelszenen zerschnitten und mit der Feder eingerahmt und monogrammiert. So erhielten sie bildmäßige Wirkung und den Status von Sammlerobjekten.

Diese Entwürfe gehörten zu den von Leo von Klenze am höchsten geschätzten Arbeiten Schwanthalers für den Königsbau, vermutlich weil sie dem Charakter der Antike am stärksten entsprachen. Der Einfluß der ab 1793 in Rom erschienenen Illustrationen John Flaxmans wird hier vermutet (Wasem 1981, S. 38), daneben ist jedoch auch an Thorvaldsens Unterricht zu erinnern, den Schwanthaler schon während des ersten Italienaufenthaltes ab 1826 genoß. Darüber hinaus erschienen zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Folge der Antikenbegeisterung jedoch auch zahlreiche Prachtbände, in denen Vasenbilder auf ähnliche Art dargestellt waren, deren Vorbildwirkung sicher ebenso groß gewesen ist (vgl. Ausst.-Kat. TEFAF Maastricht 2002, S. 388, Konvolut mit französischen illustrierten Werken über griechische Vasen vom dem Beginn des 19. Jahrhunderts).

Bernhard Hausmann macht in den Notizen seines Inventarbuches und mit der Numerierung 205a–b bereits deutlich, daß er im großen und ganzen über die Funktion dieser Blätter als Vorlagen für die Ausgestaltung des bei ihm *Etruscher-Zimmer* genannten Raumes informiert war. Die in umgekehr-

ter Reihenfolge nummerierten und auf dem Montagekarton angeordneten Blätter zeigen jedoch auch, daß ihm die genaue inhaltliche Einordnung nicht möglich war. Während er die Abfahrt der Argo als eindeutig wiedererkennbares Motiv richtig beschreiben kann, fällt ihm dies bei dem Blatt mit Apoll und Orpheus erkennbar schwer. Fraglich ist daher, ob diese Anfangsszene tatsächlich so ausgeführt wurde, wie sie hier angelegt ist. Leider läßt sich dies anhand der nur spärlich erhaltenen Dokumente und wegen der vollständigen Zerstörung auch dieser Wandmalereien im Zweiten Weltkrieg (Wasem 1981, S. 40; Hojer 1992, S. 46) nicht nachprüfen.

Aus dem Inventarbuch: »In der Art der Darstellungen / auf den altgriechischen Vasen...«.

*Ludwig Michael von Schwanthaler*

**Antikisierende Darstellung: Mann pflügt mit einem Stier, auf dem ein Amorknabe sitzt**

Feder in Dunkelbraun, farbig aquarelliert, über Bleistiftvorzeichnung, Bleistifteinfassung; 165 x 176 mm (Blatt) / 97 x 108 mm (Darstellung). Neben den Figuren Farbbezeichnungen mit dem Bleistift, unvollständig ausstrahlt. Mittig unterhalb der Darstellung mit Feder in Rot drei griechische Buchstaben »EAP«.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 207 = ZL-Nr. 96/7305), dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »206«, links unten »L. Schwanthaler in München / inv. & fec.«. Unterhalb der Gesamteinfassung für beide Blätter: »In Polychrom: Art aus Hesiod' s Tagwerken«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 206.

HAUM, ZL-Nr. 96/7304.

Provenienz: Ankauf aus der Sammlung Leo von Klenzes, vermutlich 1838.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Braunschweig 1958.

Literatur: (Abb. auf der Einladungskarte zur Ausstellung in Braunschweig im Juni-August 1958).

*Ludwig Michael von Schwanthaler*

**Antikisierende Darstellung: Paar in einer Hütte, dabei ein Knabe, der sich an einem Feuer wärmt**

Feder in Dunkelbraun, farbig aquarelliert, über Bleistiftvorzeichnung, Federeinfassung in Dunkelbraun; 160 x 170 mm (Blatt) / 96 x 103 mm (Darstellung).

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 206 = ZL-Nr. 96/7304), dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »207«, links unten »L. Schwanthaler in München / inv. & fec.«, unterhalb der Gesamteinfassung für beide Blätter: »In Polychrom: Art aus Hesiod' s Tagwerken«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 207.

HAUM, ZL-Nr. 96/7305.

Provenienz: Ankauf aus der Sammlung Leo von Klenzes, vermutlich 1838.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.





96/7304



96/7305

Hausmann ordnete die zwei nicht sicher zu deutenden, ähnlich wie die beiden Blätter zur Argonautensage (Hausmann Nr. 205a, b = ZL 96/7362, 96/7363) an antiker Malerei orientierten Darstellungen ebenso dem Dekorationsprogramm des Münchner Königsbaus zu. Hausmann vermutete, daß die Zeichnungen im Zusammenhang mit der Ausmalung des zweiten Vorzimmers der Münchner Residenz entstanden, wo Schwanthaler auf blaßgelben Wänden Szenen aus Hesiod gestaltete: den sogenannten *Theogonie-Fries* sowie Wandbilder zu den *Weltzeitaltern*, den *Tagwerken* und dem *Schild des Herakles* (Otten 1970, S. 32, 122). Dies liegt insofern nahe, als vorliegende Zeichnungen sich nicht auf die Monochromie eines roten Farbtones beschränken, sondern in mehreren, wenn auch ebenso flächig angelegten Farben gestaltet wurden. Genau dies unterscheidet in der Ausführung die Hesiod-Darstellungen des zweiten Vorzimmers des Königs von denjenigen seines ersten Vorzimmers. Wegen der flächig eindimensional angelegten Zeichenweise kommt auch nach gegenwärtigen Überlegungen eigentlich nur ein Zusammenhang mit diesem Projekt Schwanthalers in Frage, denn nur

dieser Fries wurde als Wandmalerei ähnlich wie die Argonautensage des ersten Vorzimmers in antikem Stil angelegt. Im Unterschied zu der rotfigurigen Darstellung der Argonauten wählte Schwanthaler nach den Vorgaben Leo von Klenzes hier die nach damaligem Verständnis fortgeschrittene Stufe der Polychromie (vgl. Rank 2002, S. 93).

Eine genaue Zuordnung der beiden Zeichnungen zu den ausgeführten Wandbildern ist nach gegenwärtigem Wissensstand nicht möglich, da die Dokumentation der im zweiten Weltkrieg völlig zerstörten Gemälde nur sehr lückenhaft ist. Die summarische Abbildung im sogenannten Klenze-Werk und ein einziges, andeutendes Aquarell des englischen Architekten Crace erlauben keine Rekonstruktion (Hojer 1992, S. 66) und geben keine Hinweise auf die Funktion der vorliegenden Blätter. Fraglich ist daher auch, ob unsere Szenen tatsächlich zur Ausführung gelangten oder zu den unzähligen Vorstufen gehörten, die im Entwicklungsprozeß der Entwürfe vom fleißigen Zeichner Schwanthaler angefertigt wurden. In den Einzelheiten hatte dieser von Klenze keine Vorgaben erhalten, sondern mußte für die Szenenfolge eigenständig Bilderfindungen schaffen. Auch Hausmann, der die Münchner Gegebenheiten durch eigene Besuche kannte, war sich seiner Sache offenbar nicht sicher, wie die vorsichtige Bildunterschrift »Art aus Hesiod's Tagwerken« auf dem Untersatzkarton andeutet.

Ein Zusammenhang der Braunschweiger Entwürfe mit dem Theogoniefries ist ausgeschlossen (vgl. Otten 1970, Abb. 82–85), hingegen lassen sich Bezüge mit den *Weltzeitaltern* und *Tagwerken* erkennen: Ein Blatt zeigt einen antiken griechischen Landmann mit kurzem Chiton beim Pflügen mit einem Stier. Während der Bauer mittels einer Leine oder eines Stabes den Stier lenkt, führt er mit der andern Hand den Pflug. Im Gegensatz zu dieser mit großer Kraftanstrengung verbundenen Arbeit sitzt auf dem Rücken des mächtigen Tieres ein kleiner Putto von spielerischer Leichtigkeit. Die griechische Bildunterschrift »EAP«, die nur im frühen Griechisch des Homer und auch des Hesiod in der Bedeutung »Der Frühling« vorkommt (ich danke Wolfgang Leschhorn für die Information), weist in unserem Zusammenhang ebenfalls auf Hesiods *Werke und Tage*, also die Feldarbeit des Pflügens und Säens im Frühling. Eine ähnliche Szene des Ackerbaus kommt auf Schwanthalers 1829 bis 1832 entworfenem *Schild des Herakles* vor, der zunächst auch in einem Wandfeld im zweiten (Hesiod-)Vorzimmer des Königsbaus dargestellt und 1841 als realer Schild in Bronze gegossen wurde (Chatsworth, Sammlung des Duke of Devonshire, Otten 1979, S. 149). Zwei Vorzeichnungen dokumentieren den Entwurf des Schildes (Rank 2002, S. 116, Abb. 47, 48).

Das andere Blatt zeigt in einer archaischen, in Holzbauweise konstruierten Hütte, in die der Betrachter wie in einen Bühnenraum hineinblickt, ein antikes Paar. Beide sitzen nebeneinander, die Frau hat ihren Arm um die Schultern des Mannes gelegt und wendet sich ihm zu. Neben dem Mann liegt ausgestreckt ein Jagdhund. Vor beiden steht ein nackter Knabe, der sich die Hände an einem Herdfeuer wärmt. Ihm hat die Frau die andere Hand auf die Schulter gelegt.





96/7306

Denkbar ist hier ein Zusammenhang mit den Wandfeld-Bildern der *Weltalter*: Vergleichbar mit den Entwürfen für das *Ehernen Zeitalter* und das *Silberne Zeitalter* (Otten 1970, Abb. 86, 88) wird ein Figuren paar mit einem Knaben in idyllischer Harmonie vorgestellt, ähnlich sind auch die annähernd quadratischen Bildformate.

Aus dem Inventarbuch: »Diese beyden reizenden Com- / positionen sind in so genann // ter Polychrom Art gefärbt...«.

#### Ludwig Michael von Schwanthaler Theseus im Kampf gegen eine Amazone

Bleistiftzeichnung, Einfassung mit Feder in Schwarz und Pinsel in Rot; 115 x 134 mm.

Auf der Plinthe der Theseus-Figur in griechischen Buchstaben bezeichnet »Thes«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 209 = ZL-Nr. 96/7307), dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »208«, links unten »L. Schwanthaler / inv & fec«, unten »Ausgeführt im Königsbau in München«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 208.

HAUM, ZL-Nr. 96/7306.

Provenienz: Ankauf aus der Sammlung Leo von Klenzes (1838?).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München (Kunstverein) 1940; Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 87.

Entgegen Hausmanns Aussage, der die Szene ausnahmsweise nicht zutreffend beschreibt, konnte eine Verwendung dieses Entwurfes innerhalb der Reliefs im Münchner Königsbau nicht nachgewiesen werden. In Anlehnung an griechische Reliefdarstellungen der klassischen Zeit – man wird an Metopendarstellungen griechischer Tempel erinnert – werden hier zwei Figuren im Kampf gezeigt. Der links stehende Schwertkämpfer ist durch die vom Künstler angegebene Bezeichnung

als der griechische Held Theseus gekennzeichnet, der hier gegen die rechts zu Pferd mit einer Streitaxt kämpfende Amazone antritt. Beide Figuren sind innerhalb einer gemeinsamen, in sich geschlossenen Komposition auf einer Basisplatte vereint. Die Rückwand ist nur mit senkrechten, offenen Schraffuren angedeutet. Der Entwurf ist in strenger Umrißlinie und wenigen Binnenlinien angelegt.

Aus dem Inventarbuch: »Geistreiche Skizze, zu einem / im Königsbau ausgeführten / Basrelief –«.

#### Ludwig Michael von Schwanthaler Szene nach Aristophanes, Die Wolken: Pheidippides schlägt seinen Vater Strepsiades

Feder in Braun, über Bleistiftvorzeichnung, Einfassung mit Pinsel in Schwarz und Rot, Darstellung im Rund, rund ausgeschnitten; Durchmesser 129 mm.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »209«, links unten »L. Schwanthaler inv fec / München«, unten »Ausgeführt im Königsbau in München«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 209.

HAUM, ZL-Nr. 96/7307.

Provenienz: Ankauf aus der Sammlung Leo von Klenzes (1838?).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München (Kunstverein) 1940; Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 88; Wasem 1981, S. 373, Nr. 182 (Negativ im Stadtarchiv München, Neg. Nr. 213/29).

#### Ludwig Michael von Schwanthaler Szene nach Aristophanes, Die Wolken: Strepsiades führt seinen Sohn Pheidippides in die Schule des Sokrates

Feder in Braun, über Bleistiftvorzeichnung, Einfassung mit Pinsel in Schwarz und Rot, Darstellung im Rund, rund ausgeschnitten; Durchmesser 128 mm.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 211 = ZL-Nr. 96/7310), dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »210«, links unten »L. Schwanthaler inv & fec / München«, unten »Ausgeführt im Königsbau in München«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 210.

HAUM, ZL-Nr. 96/7309.

Provenienz: Ankauf aus der Sammlung Leo von Klenzes (1838?).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München (Kunstverein) 1940; Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 89; Wasem 1981, S. 373, Nr. 181 m. Abb. (Negativ im Stadtarchiv München, Neg. Nr. 213/25).

#### Ludwig Michael von Schwanthaler Szene nach Aristophanes, Die Wolken: Strepsiades spricht bei Sokrates vor

Feder in Braun, über Bleistiftvorzeichnung, Einfassung mit Pinsel in Schwarz und Rot, Darstellung im Rund, rund ausgeschnitten; Durchmesser 128 mm.





96/7307



96/7309



96/7310

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 210 = ZL-Nr. 96/7309), dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »211«, links unten »L. Schwanthaler inv & fec / München«, unten »Ausgeführt im Königsbau in München«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 211.

HAUM, ZL-Nr. 96/7310.

Provenienz: Ankauf aus der Sammlung Leo von Klenzes (1838?).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München (Kunstverein) 1940; Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 90, m. Abb.; Wasem 1981, S. 373, Nr. 183 (Negativ im Stadtarchiv München, Neg. Nr. 213/23).

Die drei Federzeichnungen dienten als Entwürfe für Wandmalereien in dem seit 1826 errichteten Königsbau der Münchner Residenz. König Ludwig I. und Leo von Klenze hat-

ten für diesen Bau ein Ausstattungsprogramm erdacht, das sich auf Wandbilder nach antiken und deutschen Dichtungen konzentrierte. Schwanthaler lieferte neben zahlreichen Reliefentwürfen auch die Vorlagen für einen Großteil der Wandbilder zur Antike, die in den Appartements des Königs ausgeführt wurden.

Für das sogenannte *Ankleidezimmer* wurden Szenen aus den Komödien des Aristophanes gewählt, für die die vorliegenden Zeichnungen als Vorarbeiten dienten. Die drei Blätter illustrieren drei Szenen der *Wolken*, die die Ostwand des Raumes schmückten. Die im Zuge der weitgehenden Zerstörung der Residenz im zweiten Weltkrieg verlorenen Bilder dieses Zimmers wurden nach dokumentarischen Vorlagen teilweise rekonstruiert, die Wandbilder nach den vorliegenden Zeichnungen konnten jedoch nicht wiederhergestellt werden (Dokumentation der originalen Wandmalereien in wenigen Fotos: Farbabb. bei Hojer 1992, S. 61 u. Abb. S. 97; Abb. bei Wasem 1981, Abb. XI, XII, s. a. S. 279, Nr. 18–20).

Otten vergleicht den lebendigen, karikaturistischen Stil dieser Komödiendarstellungen mit Schwanthalers im privaten Kreis gezeichneten Karikaturen und komischen Illustrationen (Otten 1970, S. 34). Die Tondi werden von den Figuren der jeweiligen Szene ganz eingenommen, ja beinahe gesprengt, so daß die Kraft und der sprühende Witz der antiken Dichtungen auch in den Bildern deutlich werden.

Die Anordnung der als Tondi gestalteten Wandbilder folgt in Leserichtung der Handlung bei Aristophanes (bei Hausmann in Unkenntnis der genauen Textvorlage falsch geordnet), sie zeigt drei zentrale Sequenzen der Komödie.

Die erste, im linken Wandfeld dargestellte Szene *Strepsiades spricht bei Sokrates vor* zeigt den Bauern Strepsiades in der Denkerschule bei Sokrates. Er bittet den Philosophen um Unterricht in der Kunst der Rhetorik. Von großer Schuldenlast gedrückt, die sein verschwenderischer Sohn durch seine Vor-



liebe für teure Rennpferde verursacht hat, hofft er, sich mit Argumentationsgeschick vor den Gerichten Vorteile zu verschaffen und einer drohenden Bestrafung zu entgehen. Die Szene zeigt den Bauern halb kniend vor dem Denker, der sich bequem in seiner »Hängematte« in Form eines Korbes niedergelassen hat. Dies folgt Aristophanes' Text, wo beide über Sokrates Position in luftiger Höhe sprechen, die ihm nach seiner Auffassung den besseren »Überblick« verschafft. Strepsiades fleht ihn an, ihn als Schüler aufzunehmen. Sokrates willigt ein und dokumentiert das durch das Aufsetzen eines Philosophenkranzes auf das Haupt des Bauern (Aristophanes, *Die Wolken*, in: *Antike Komödien*, Aristophanes, Hrsg. Hans-Joachim Newiger, Darmstadt 1968, S.109–170, Zeile 218–260).

Der mittlere Tondo zeigt *Strepsiades führt seinen Sohn zu Sokrates*. Von den Möglichkeiten der Rhetorik durch Sokrates überzeugt, schickt der Roßhändler nun auch seinen Sohn zum Unterricht (Aristophanes, *Die Wolken*, in: *Antike Komödien*, Aristophanes, Hrsg. Hans-Joachim Newiger, Darmstadt 1968, S. 109–170, Zeile 865ff.). In der linken Bildhälfte sehen wir den Vater mit seinem Filzhut, davor seinen kleiner dargestellten Sohn, der eine Peitsche in der Hand hält, die als Hinweis auf sein ausuferndes Interesse für schnelle Pferde gemeint ist. Beide sind im Gespräch mit dem Philosophen gezeigt, der an seiner typischen, von antiken Darstellungen karikierend abgeleiteten Physiognomie erkennbar ist. Strepsiades bittet Sokrates um Unterricht für seinen Sohn, was jener jedoch zunächst ablehnt, weil der Sohn nicht freiwillig, sondern auf Drängen des Vaters kommt. Schließlich läßt er sich doch von den neu gewonnenen Redekünsten des Bauern überzeugen und liefert so den Beweis für die Wirksamkeit seiner eigenen Lehren.

Der rechte Tondo *Der Sohn jagt den Vater aus dem Haus* bezieht sich auf den letzten Teil der Komödie. Pheidippides schlägt seinen Vater Strepsiades und treibt ihn aus dem Haus. Er treibt damit die Möglichkeiten der Rhetorik, die zu lernen ihn sein Vater mit unlauteren Absichten gezwungen hatte, auf die Spitze und kehrt deren Sinn um. Er findet Argumente dafür, daß der Sohn seinen Vater schlagen darf, die Strepsiades nicht widerlegen kann, so daß er am Ende wünscht, er hätte sich nie mit der Lehre des Sokrates beschäftigt. (Aristophanes, *Die Wolken*, in: *Antike Komödien*, Aristophanes, Hrsg. Hans-Joachim Newiger, Darmstadt 1968, S.109–170, Zeile 1321ff.). Der Sohn verfolgt mit ausholendem Peitschenschwung, mit dem er sonst seine Wagenpferde antreibt, seinen Vater. Dessen bäuerlicher Filzhut ist jetzt mit dem Rhetorikerkranz verziert, was nur als ironischer Kommentar gewertet werden kann. Rechts im Hintergrund sitzen zwei Mitglieder der Rhetorikerschule, die mit kommentierendem Fingerzeig und mit einem Grinsen das Schicksal des Bauern beobachten.

Aus dem Inventarbuch: »Diese drey zu einander gehörenden lebendigen Skizzen... stellen verschie- / dene Szenen aus den Sätzen / des Aristophanes dar, deren / genauere Deutung ich im Grie / chenthum erfahreneren Kunstfreun / den überlassen muß. /«.



96/7308

Ludwig Michael von Schwanthaler  
Bavaria

Bleistift, Federeinfassung in Schwarz, auf gebräuntem Papier;  
336 x 232 mm.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »212«, links unten »L. Schwanthaler in München / Bavaria«, unterhalb der Einfassung »Original Zeichnung zu der Colossalen Statue vor der Baierschen Gedächtnis-Halle«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr.212.

HAUM, ZL-Nr.96/7308.

Provenienz: Ankauf aus der Sammlung Leo von Klenzes (1838?), für 1 Louisdor.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München (Kunstverein) 1940; Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr.91.

Die Zeichnung entstand als Vorarbeit für das vor Klenzes Ruhmeshalle über der Theresienwiese aufgestellte und bis heute im Originalzustand erhaltene 19 Meter hohe Bronze-standbild der Bavaria, der weiblichen Personifikation des Landes Bayern, mit dem Löwen als bayerischem Wappentier rechts zu ihren Füßen. Diese erste kolossale freiplastische Bronze-ugußfigur der Neuzeit wurde nach den ab 1837 entstandenen Entwürfen des Hofbildhauers Schwanthaler von Ferdinand Miller und Johann Baptist Stiglmaier ab 1843 in mehreren Teilen gegossen und erst nach Schwanthalers Tod, am 9.10.1850, enthüllt (vgl. die Sockelinschrift). Der Guß des



Kopfes fand 1844 im Beisein des Auftraggebers, König Ludwig I., statt (ausführlich zur Figur und der Entstehung: Otten 1970, S. 60–64 u. Kat. S. 130f.).

Die Planungen zur Errichtung der Statue reichen in das Jahr 1834 zurück. Ludwig I. und sein Hofarchitekt Leo von Klenze dachten zu diesem Zeitpunkt entsprechend dem Charakter der Ruhmeshalle im klassischen griechischen Stil an eine antikisierende Amazonenfigur mit kurzem Chiton, wie Klenzes Vorentwürfe aus diesem Jahr zeigen. Nach der Vorstellung Ludwigs I. sollte sie als Wächterin über das Land in einer Reihe mit den antiken Bildwerken des Koloß' von Rhodos, der Athena des Phidias auf der Athener Akropolis oder des kolossalen Bildnisses Kaiser Neros in Rom aufgefaßt werden (Otten 1970, S. 131). Nach der Beauftragung Schwanthalers 1837 änderte sich dessen Konzeption jedoch schnell. Bavaria wurde zunehmend mit »germanischen« Attributen ausgestattet (Otten 1970, S. 61). 1837 entstehen bereits Entwürfe, bei denen die Figur ein Bärenfell trägt, um 1840 wurde daraus die Figur mit langer Tunika und Bärenfell, die einen Eichenkranz mit der Linken emporhebt. In der Rechten hält sie ein Schwert. Schwanthaler schuf so ein »neues, romanisch-deutsches Staatssymbol« (Otten 1970, S. 63).

Eine Bleistiftzeichnung der Bavaria in der Staatlichen Graphischen Sammlung München (Inv. 19567; Volk 1999, Abb. 7) weist bis auf die kurze, nur bis zum Kinn reichende Frisur mit dem Entwurf der Sammlung Hausmann weitgehende Übereinstimmungen auf. Allerdings ist der spitz zulaufende Saum des Obergewandes, dessen Zipfel in der vorliegenden Zeichnung das linke Knie der Figur akzentuiert, dort bereits durch den im Guß ausgeführten, geraden Saum ersetzt, ebenso fehlt der ornamentale Faltenwurf, den unsere Figur an ihrer linken Seite zeigt. Eine weitere verwandte Umrißzeichnung – kleiner und auf Pauspapier gezeichnet – bewahrt das Münchner Stadtmuseum (Inv. B 130 07), auch hier findet man die kurze Frisur und das mit einem geraden Saum abgeschlossene Obergewand. Während die Gewandform der beiden Münchner Blätter der Ausführung näher kommt als Hausmanns Blatt, trifft dies für die Frisur nicht zu.

Eine weitere Umrißzeichnung im Münchner Stadtmuseum (Inv. B 130 08) aus der Schrägansicht von links zeigt hingegen das lange Haar, hier sogar kombiniert mit einem Eichenkranz als Kopfschmuck und somit insgesamt der ausgeführten Statue näher als das Modell mit Helm in der Braunschweiger Zeichnung. Auch die Haltung des Schwertes und die Fußstellung des Löwen, der hier wie in der ausgeführten Skulptur den rechten, äußeren Fuß vorsetzt, entsprechen schon stärker als in der vorliegenden Version der ausgeführten Bronzefigur.

Das Blatt der Sammlung Hausmann ist zeitlich also wohl vor den genannten Vergleichsbeispielen anzusiedeln, denn es markiert ein frühes Stadium in der Verwandlung der Figur von der »antiken« zur »germanischen« Auffassung des Standbildes. Dies bestätigt auch die Nähe des Blattes zu einem sehr frühen Entwurf der Figur als Athena im Münchner Stadtmuseum von 1837 (Inv. A 179 71), bei dem die Kombination von langem Haar und Helm und die ornamentale Gewandbildung

wie in der Braunschweiger Zeichnung vorliegt. Auch die Gesichtsbildung unserer Figur scheint noch eher an diesem Typus orientiert. Bis auf einige Abweichungen bei der Löwenfigur vollständig übereinstimmend mit der vorliegenden Zeichnung ist schließlich die Darstellung der Bavaria auf einem Gemälde von Leo von Klenze, das sich im Bayerischen Nationalmuseum befindet (Inv. 22/103; Volk 1999, Abb. 5; Buttlar 1999, S. 280, Abb. 367). Die Übereinstimmungen sind so groß, daß die Zeichnung Hausmanns vermutlich als Vorlage Schwanthalers für Klenzes Gemälde einzustufen ist, zumal die Zeichnung sich im Besitz Klenzes befand. Volk datiert Klenzes Gemälde um 1837, während von Buttlar eine Datierung um 1839 annimmt. Da Hausmann seine Zeichnung bereits 1838 aus Klenzes Sammlung erwarb, ist die frühe Datierung des Gemäldes und, daran anschließend, auch der vorliegenden Zeichnung um 1837 vorzuziehen.

Aus dem Inventarbuch: »...hat diese Zeichnung / nichts von dem Plumpen, wel= / ches mir, namentlich in gerin / ger Entfernung an dem Origi- / nale, unangenehm aufgefallen / ist –.«.

### Moritz von Schwind

Wien 21.1.1804 – 8.2.1871 Niederpöcking am Starnberger See

Sohn des Hofsekretärs und Legationsrates Johann Franz von Schwind. 1818 bis 1821 Studium der Philosophie an der Wiener Universität, anschließend bis 1823 Studium der Malerei an der Wiener Akademie bei Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld und Peter Krafft. Befreundet unter anderem mit den Brüdern Olivier, Franz Schubert und Franz Grillparzer. Schwind verdiente seinen Lebensunterhalt zunächst als Graphiker und Illustrator literarischer Werke, entwarf auch Darstellungen nach musikalischen Vorlagen. Beim ersten Besuch in München 1827 lernte er Peter von Cornelius kennen, auf dessen Anstoß 1828 Übersiedelung nach München. Schnorr von Carolsfeld vermittelte seinem ehemaligen Schüler den Auftrag für Fresken im Königsbau der Residenz (Szenen aus Ludwig Tiecks *Phantasio* im Bibliothekszimmer der Königin), die 1832 fertiggestellt wurden. 1836 weitere Wandbild-Entwürfe für den Festsaalbau der Residenz. Schwind war einer der erfolgreichsten Schöpfer zahlreicher prominenter Wandbilder in Deutschland.

Schon 1834, vermutlich auch während seiner Italienreise 1835 Arbeit an Entwürfen für Freskenzyklen in Schloß Hohenschwangau. 1840 Umzug nach Karlsruhe, wo er Fresken für das Ständehaus und die Kunsthalle schuf. 1844 Professur für Historienmalerei am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M.; er malte für dieses Institut den *Sängerkrieg auf der Wartburg*. 1847 Rückkehr nach München, Professur an der Akademie. 1849 Reise nach Thüringen; aus seiner Bekanntschaft mit dem Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach resultierte der Auftrag für Fresken zum *Sängerkrieg* und dem *Leben der Elisabeth* in der Wartburg (1853–1855). 1863–1867 Ausmalung der Loggia des Wiener Opernhauses. Neben Wandbildern entstanden zahlreiche Tafelgemälde und





96/7287

weiterhin graphische Arbeiten, darunter zahlreiche Illustrationen für die *Fliegenden Blätter* und den *Münchner Bilderbogen*. Die 1848 bis 1864 zunächst als privates Bild-Tagebuch angelegten *Reisebilder* wurden von Graf Schack erworben. Schwind konzentrierte sich als Historienmaler auf Legenden, Sagen und Märchen und strebte in der Umsetzung literarischer oder musikalischer Vorlagen häufig eine Synthese der Kunstgattungen zum Gesamtkunstwerk an.

#### Moritz von Schwind

#### Pippin und Bertha ziehen mit Sohn Karl zum Burgsitz nach Freising

Farbtafel 32

Aquarell und Feder in Grau, über Bleistiftvorzeichnung, Bleistiftquadrantierung mit Numerierung der Quadranten im Koordinatensystem, links und rechts unten auf die Breite bezogene Pfeilmarkierungen; 177 x 394 mm.

Montiert auf hellbraunen Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 156 = ZL-Nr. 96/7288), dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »155«, links unter dem Blatt »von Schwind inv«, rechts unter dem Blatt »München«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 155.

HAUM, ZL-Nr. 96/7287.

Provenienz: Ankauf durch Vermittlung von Domenico Quaglio d. J. 1837 (?).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962; Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Bürkel 1941, S. 59 (Abb.); Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 92 (m. Abb.); Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 46 (m. Abb.); Arnold 2000, S. 7, Kat. E 11, Abb. 45; Arnold 2003, Kat. E 18, Abb. 66 u. S. 82.

Das Aquarell diene als Vorarbeit für eines der acht Wandbilder im sogenannten *Berchtazimmer* des Schlosses Hohenschwangau (Weigmann 1906, S. 121–125; Arnold 2003, S. 73–88). Es befindet sich im ersten Obergeschoß neben dem

*Schwangauer Ortsgeschichts-Zimmer* mit Bildern von Wilhelm Lindenschmit, zu dem sich in Hausmanns Sammlung ebenfalls Entwürfe erhalten haben (zu den Wandmalereien in Hohenschwangau vgl. die Angaben zu diesen Zeichnungen von Wilhelm Lindenschmit, Hausmann Nr. 100–112).

Die Darstellungen Schwinds im *Berchtazimmer* zeigen Kindheit und Jugend Karls des Großen. Neben den Aquarellen im sogenannten *Schwind-Album*, einem für Kronprinz Maximilian zusammengestellten Prachtalbum mit Entwürfen Schwinds für Hohenschwangau (im Besitz des Wittelsbacher Ausgleichsfonds), sind einige Bleistiftskizzen im Aachener Suermondt-Ludwig Museum und das vorliegende Aquarell die einzigen bislang bekannten Zeichnungen Schwinds zum *Berchta-Zimmer* (Ausst.-Kat. Aachen 1999, S. 2).

Das Wandbild beruht auf einer Legende zur Geburt Karls des Großen, die unter dem Titel *Älteste Sage über die Geburt und Jugend Karls des Großen* von Johann Christoph Freiherr von Aretin (München 1803) unter Verwendung der *Weihenstephaner Chronik* (1426–1436) publiziert wurde. Weitere Nacherzählungen lieferte der bayerische Historiker Joseph von Hormayr (Taschenbuch für die vaterländische Geschichte, München 1831, S. 210; Historisches Schatzkästlein für Bayern, München 1832, S. 4ff.; Arnold 2000, S. 27; Arnold 2003, S. 74). Demnach sei Karl in einer Reißmühle im Würmtal zur Welt gekommen. Der Hofmeister König Pippins habe die Königstochter Berchta, die Pippin zur Gemahlin bestimmt gewesen sei, statt auf den Burgsitz in die Wildnis geführt und seinen Knechten ihre Tötung befohlen. Er gab seine eigene Tochter als Berchta aus, so daß sich Pippin mit ihr, der Tochter des Haushofmeisters, vermählte. Die Knechte hatten jedoch die Königstochter freigelassen, und sie war in einer Reißmühle aufgenommen worden. Auf einem Jagdausritt findet Pippin Berchta in der Mühle an der Würm mit der Hilfe eines Sterndeuters wieder und anerkennt sie als seine rechtmäßige Gemahlin. Nachdem er den Hofmeister vor ein Strafgericht gebracht hatte, zog er zunächst in den Krieg, bevor er



zur Mühle zurückkehren und Berchta mit dem inzwischen geborenen Sohn Karl auf seine Burg Weihestephan bei Freising holen konnte (nach Weigmann 1906, S. 539; Arnold 2000, S. 28 f.; Arnold 2003, S. 75). Dieser letzte Teil der Erzählung ist im Braunschweiger Blatt zu sehen.

Die Entwürfe für das *Berchta-Zimmer* fertigte Schwind in den Jahren 1834/35 an, im April 1835 waren die Wandbilder bereits fertiggestellt (Stoessl 1924, S. 88; Rommé 1996, S. 28; Arnold 2000, S. 27, 46; Arnold 2003, S. 73). Die Ausführung der Gemälde selbst wurde jedoch zu seinem großen Bedauern nicht ihm übertragen, sondern insgesamt neun anderen Malern, von denen bis zu vier gemeinsam an einem Bild arbeiteten. Hauptmaler war Franz Xaver Glink (Weigmann 1906, S. XXIV; Rommé 1996, S. 29 f.). Schwind veranlaßte dies zu verbitterten Äußerungen über die unsensible Umsetzung seiner Entwürfe. Sie lassen den lyrischen Charakter und »melodiösen Fluß« (Krieger 1986, S. 108) der Aquarelle vollständig vermissen, auch die grazile vegetabilische Rahmung wurde weggelassen. Während Schwind in der vorliegenden Zeichnung die Darstellung als einen fortlaufenden Fries gestaltete, wurde dieser in einem zweiten Aquarellentwurf im Münchner *Schwind-Album* sowie in dem entsprechenden Bleistift-Entwurf in Aachen in zwei durch gotisierende Baumranken gerahmte Spitzbogenfelder gegliedert und rechts um die Darstellung des Burgttores ergänzt. Die Figuren von Pippin und Berchta zu Pferde, die in dem Entwurf Hausmanns von der Sänfte mit dem Königskind überschritten werden, sind im Münchner Aquarell und in der Aachener Bleistiftskizze in das rechte Bildfeld hinübergezogen, während der linke Bildteil mit der von vier Knaben getragenen Trage mit dem darauf liegenden Karl als Säugling endet. (Aquarellentwurf im ehemaligen *Sammelalbum König Ludwigs II.*, heute sogenanntes *Schwind-Album*, München, WAF, Nr. 17 a, b; Weigmann 1906, S. 124 unten; Arnold 2000, Kat. E 9, E 10, Abb. 43, 44; Arnold 2003, Kat. E 16, E 17. Umrißzeichnung mit Bleistift auf Transparentpapier in Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Inv.-Nr. BK 2235, BK 2236, Ausst.-Kat. Aachen 1999, Nr. 1-VI, 1-VII m. Abb.). Im ausgeführten Wandbild wurde daraus schließlich ein durch dünne Arabeskenranken in drei Spitzbogenfelder zerteiltes Bild, das nichts mehr von dem musikalischen Fluß des Figurenreigens in der Zeichnung bewahrt. Allerdings sind nun die Trage Karls und die Reiterfiguren der Eltern wieder wie in dem vorliegenden Entwurf räumlich hintereinander gestellt, so daß sich ein Bildzentrum ergibt. Der Burgeingang des Entwurfes im *Schwind-Album* fehlt ebenso wie das am linken Rand der Braunschweiger Zeichnung angedeutete Tor, so daß hier wieder der noch auf dem Weg befindliche Triumphzug anstelle der Ankunftsszene im *Schwind-Album* hervortritt. Ein ähnliches Tor wird hingegen in der sich anschließenden Szene *Berchtas Aufnahme in die Reißmühle* verwendet. Insgesamt stellt also die ausgeführte Fassung eine Synthese aus Hausmanns Aquarell und dem Münchner Blatt dar. Während die Aufteilung der Szene in Spitzbogenfelder sowie einige Details der Ausgestaltung nur im Entwurf des *Schwind-Albums* vorkommen, ist der Figurenzug selbst im wesentlichen aus dem



96/7288

Braunschweiger Aquarell übernommen. Auch die sorgfältige Quadrierung des Blattes deutet auf eine nachfolgende Verwendung bei der Ausführung des Gemäldes hin. Insofern ist Arnold zu widersprechen, die die Aquarelle des *Schwind-Albums* als die eigentliche Grundlage der Ausführung sieht und das Braunschweiger Blatt als »weiteres Aquarell« bezeichnet (Arnold 2000, S. 35, Anm. 156).

Eine mit dem ursprünglichen Entwurf vergleichbare Komposition eines prozessionsartigen Zuges hatte Schwind bereits in seiner Zeichnung eines reliefartigen Frieses *Triumph des Christkinds* von ca. 1826 verwendet (Wien, Akademie der Künste; Weigmann 1906, S. 49). Die inhaltliche Anbindung des Knaben Karl, der später zum legendären Kaiser Karl dem Großen heranwächst, an die Ikonographie des Christuskinds wurde wahrscheinlich von Schwind bewußt gewählt.

Aus dem Inventarbuch: »...in dem Zuge ist / Leben und rasche Bewegung / alles deutet auf Eile -«.

### Moritz von Schwind Mittelalterliche Szene

Aquarell, über Bleistiftvorzeichnung; 124 x 159 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board« (gemeinsam mit Hausmann Nr. 155 = ZL-Nr. 96/7287), dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »156«, links unter dem Blatt »von Schwind inv«, rechts unter dem Blatt »München«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 156.

HAUM, ZL-Nr. 96/7288.

Provenienz: Ankauf durch Vermittlung von Domenico Quaglio d. J. 1837 (?).

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962; Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 93; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 47.

Die Szene ist bislang nicht zweifelsfrei gedeutet: eine Verwendung im Rahmen einer literarischen oder musikalischen Illustration liegt nahe, ohne daß sich dafür bislang ein kon-



kreter Nachweis finden ließ. Hausmann dachte an eine Illustration des *Faust*, und tatsächlich erinnert die Szene an den Kirchgang Gretchens. Schwind beschäftigte sich nach ersten Berührungspunkten mit dem Stoff im Atelier seines Lehrers Schnorr von Carolsfeld jedenfalls um 1831/32 erneut mit dem Thema, als er für Ludwig Bechsteins 1832 erschienenes *Faustus*-Gedicht acht Illustrationsvorlagen zeichnete (Ausst.-Kat. Karlsruhe 1996/97, S. 85–89). Ein direkter Zusammenhang dieser Folge zu Hausmanns Blatt besteht allerdings nicht.

Es sind zwei Figurengruppen in diagonal gegenläufiger Bewegung gegenübergestellt, ein gotisierendes Andachtshäuschen im Hintergrund trennt sie. Ihre phantasievolle Gewandung spielt auf mittelalterliche Kostüme an. Nach rechts streben zwei stutzerhaft gekleidete Männer dem Hintergrund zu, links stehen zwei Frauen und ein Knabe frontal zum Betrachter gerichtet. Der junge Mann rechts wendet seinen Blick zurück auf die junge Frau in der Mitte, die sich ihrerseits mit ausgestreckter Hand ihm zuwendet. Offenbar kommen die Frauen aus der Kirche, wie ihre Gebetbücher und der Rosenkranz der Älteren andeuten.

Die Form der Figuren in ihren pittoresk historisierenden Kostümen fügt sich problemlos in das Werk Schwinds der 30er Jahre. Besonders zu den Szenen des sogenannten *Ritterlebens*, die Schwind ebenfalls für Schloß Hohenschwangau entwarf, bestehen große Ähnlichkeiten. So scheinen die weiblichen Figuren der Szene *Liebeswerben* (Weigmann 1906, S. 128 oben) unmittelbare Verwandte unserer Frauenfiguren zu sein. Der Erwerb des Blattes von Domenico Quagliotto d. J. könnte auf einen Zusammenhang mit den Ausmalungen in Hohenschwangau hindeuten.

Aus dem Inventarbuch: »...mit großer Feinheit aus / geführte Zeichnung.«

*Moritz von Schwind*

### Der Todesritt Rudolfs von Habsburg

Feder in Grau, farbig aquarelliert, über Bleistiftvorzeichnung, auf festem Karton; 209 x 400 mm.

Verso rechts unten Stempel L Suppl. 1481 b (unidentifiziert), links daneben mit Bleistift »Sammlermarke: / Lugt, Suppl. Nr. 1481 b«. Verso bezeichnet: oben mit Bleistift »M v Schwind / der Todesritt Rudolfs v Habsburgs.«, rechts oben »Metz hat dasselbe von Prestel / gekauft«, rechts von der Mitte »Eigenthum des Herrn Friedr. Metz, Kunstsamler / Frankfurt a/M. / Seilerstraße 33«, darunter »Eigenthum von... Grottrian-Steinweg / 1927 durch Boerner gekauft«, links Maßangaben.

Montiert auf cremefarbigem Untersatzkarton ohne Marke, unter dem Blatt mit Feder in Blau bezeichnet: links »Moritz v. Schwind fec.«, rechts »Der Todesritt Rudolfs v. Habsburg.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 316.  
HAUM, ZL-Nr. 96/7381.

Provenienz: F. A. C. Prestel, Frankfurt a. M. – von diesem an Friedrich Metz, Frankfurt a. M. – 1910 aus der Sammlung Jacob Klein, Frankfurt a. M. an J. Halle, München verkauft – 1927 von Boerner, Leipzig, an Herrn Grottrian-Steinweg, Braunschweig verkauft.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. 1887, S. 5, Nr. 60; Ausst.-Kat. Wien 1897, Nr. 47; Katalog Auktion Sammlung Jacob Klein, Kunstver-ein Frankfurt a. M., 7. 12. 1910, Nr. 93; Kruse 1960, S. 173 f., Abb. 4; Best.-Kat. Kiel 1973, S. 193, sub Nr. 35.

Es handelt sich um eine aquarellierte Federskizze zu dem 1855 von der *Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst* in Auftrag gegebenen Gemälde Schwinds, das, 1857 fertiggestellt, durch Los 1860 an den Kieler Kunstverein und damit in die Kunsthalle zu Kiel gelangte (Lwd., 150 x 295 cm, Inv.-Nr. 35; Weigmann 1906, S. 365; Katalog der Kunsthalle zu Kiel 1958, S. 144 f.; Ausst.-Kat. Karlsruhe 1996/97, S. 214 f., Nr. 364; Ausst.-Kat. Kiel 2003, S. 54). Schwind hatte sich bereits seit 1825 mit dem Thema beschäftigt und konnte sich dabei auf umfassende literarische Überlieferung und historische Darstellungen des frühen 19. Jahrhunderts stützen. (Ausst.-Kat. Karlsruhe 1996/97, S. 214; Fastert 2000a, S. 80–82). Unter anderem wurde er 1836 mit der Ergänzung der Entwürfe Schnorr von Carolsfelds für den *Habsburgersaal* des Münchner Festsaalbaus beauftragt (Fastert 2000a, S. 84 f.). 1955 hatte er außerdem eine Ölskizze zur *Begegnung Rudolfs mit dem Priester* angefertigt, die später als Vorlage für eine Illustration von Schillers Gedicht *Der Graf von Habsburg* diente (Weigmann 1906, S. 354, 355). Es lag daher nahe, auch für die Verbindung deutscher Kunstvereine einen Themenvorschlag zur Geschichte Rudolfs zu unterbreiten. Schwind beschrieb ihn als »Kaiser Rudolph I. reitet von Gernersheim nach Speyer, dort zu sterben« (vgl. Kruse 1960, S. 166).

Rudolf galt als Symbolfigur im Kampf gegen Napoleon, vor allem im Streben nach einer eigenständigen österreichischen »Staatskunst«, daher lagen bereits seit dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts auch zahlreiche bildkünstlerische Bearbeitungen zum Thema vor (Fastert 2000b, bes. S. 43 ff., S. 103). Schwind verwendet auch im vorliegenden Blatt wie schon im Entwurf für die *Heimholung Berchtas und Karls* (Hausmann Nr. 155) das häufig bei ihm anzutreffende Kompositionsmuster eines bildparallel verlaufenden Zuges von Figurenpaaren. Der kranke Kaiser Rudolf I. von Habsburg (1210–1291), der von seinen Ärzten seinen nahenden Tod vorhergesagt bekam, reitet mit seinem Gefolge nach Speyer, um dort im Dom bestattet zu werden. Das Pferd des Regenten wird an der Spitze des Zuges von einem Pagen geführt. Auf seinem Umhang ist der Reichsadler flüchtig angedeutet. Neben und hinter ihm sind zwei Bischofsfiguren zu erkennen sowie ein mit einem Federhut ausgezeichneter Begleiter. Am linken Bildrand verbirgt eine Figur ihr gesenktes Haupt voll Trauer in der Hand. Am Wegesrand huldigen zahlreiche Bauern dem Kaiser. Friedrich Groß interpretiert die Darstellung als Bild der »Versöhnung zwischen gutem Fürst und Volk« (in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1996/97, S. 214 f.), wobei eine quasi religiöse Heilsikonographie angewendet werde, die vor allem in der an Darstellungen der *Heiligen Familie* erinnernden Bauernfamilie links vorn deutlich zum Ausdruck komme.

Mit locker eingetragener Aquarellierung einzelner Partien der Zeichnung hält der Künstler erste Überlegungen zur Farbig-





96/7381

keit des Gemäldes nur grob fest, die Federlinien weichen von der zugrundeliegenden Bleistiftskizze teilweise ab. Die Arbeit ist damit als Skizze gekennzeichnet, und dementsprechend weist sie gegenüber dem ausgeführten Gemälde einige wesentliche Abweichungen auf. Zwar ist die Komposition hinsichtlich Anzahl, Position und Bewegung der Figuren nahezu vollständig mit dem Gemälde identisch, jedoch findet eine Uminterpretation einzelner Figuren statt: Während in der Skizze die neben und hinter dem Kaiser Reitenden mit Mitren ausgestattet sind, tragen sie im Gemälde Kardinalshüte. Der zunächst mit Federhut bezeichnete Reiter in der zweiten Reihe wird im Gemälde zur Gemahlin des Kaisers. Nach dem Bericht Hollands (1873, S.183f.) wurde erst auf seinen Hinweis hin »im Winter 1855 auf 1856« in eine bereits auf Leinwand fixierte Komposition der am rechten Bildrand im Mittelgrund herbeilaufende Bildhauer eingefügt, der der Legende nach an dem Grabmal des Kaisers für den Speyerer Dom arbeitete. Da dieser Bildhauer aber auch in der vorliegenden Zeichnung enthalten ist, ist dies als Terminus ante quem für sie zu werten. Die Zweifel Kruses an dem von Holland genannten Datum scheinen unbegründet: Daß Schwind im Sommer 1855 noch an der Fertigstellung der Wartburg-Fresken arbeitete, steht Hollands Aussage nicht entgegen, die Beauftragung Schwinds mit dem *Todesritt Rudolfs* im September 1855 ist belegt (Kruse 1960, S.166). Auch Schwinds Brief vom November 1856, in dem er mitteilt: »Das Bild... ist komponiert und auf der Leinwand angefangen« (Brief an Bernhard Schädel, 28.11.1856, Stoessl 1924, S.374; Kruse 1960, S.168) widerspricht Hollands Bericht nicht. Während Schwinds Brief nur auf das letztgültig ausgeführte Gemälde bezogen werden kann, das ja schon im Mai 1857 übergeben wurde, kann Hollands Erinnerung sich nur auf eine Ölskizze beziehen, die während des Entwurfsprozesses in der Zwischenzeit entstand (Stiftung Oskar Reinhart,

Winterthur, Lwd., 29,5x58,0 cm; Best.-Kat. Winterthur 1951, S.62, Nr.347; Kruse 1960, S.174f., Abb.5). Die intensive Beschäftigung Schwinds mit der Komposition dokumentieren bis heute weitere sechs Detailskizzen der Kieler Kunsthalle (Kruse 1960, Abb.6–9; Best.-Kat. Kiel 1973, S.193, Nr.35; Ausst.-Kat. Kiel 1990, S.156–159, Nr.62, 63; Ausst.-Kat. Karlsruhe 1996/97, S.214).

Bernhard Hausmann hat das Ölgemälde persönlich gut gekannt, da es auf seiner Tournee durch die Kunstvereine im September 1858 auch in Hannover zu sehen war (Kruse 1960, S.169). Der nachträgliche Erwerb der Zeichnung im Jahr 1927 stellt daher eine besonders sinnvolle Ergänzung der Sammlung dar.

Aus dem Inventarbuch (von anderer Hand): »Selbst gekauft von Boerner 1927 / mit dem Plan, die Sammlung / Bernhard Hausmanns noch aus zu / bauen«.

### Carl Ferdinand Sohn

Berlin 10.12.1805 – 25.11.1867 Köln

Seit 1823 in Berlin Schüler von Wilhelm Schadow, dem er bei seinem Wechsel nach Düsseldorf 1826 folgte. 1830 bis 1831 mit Schadow, Bendemann, Hildebrandt und Hübner gemeinsame Italienreise, Studium der Werke Tizians und Veroneses. Ab 1832 Vertretung der Zeichenklasse von Heinrich Christian Kolbe an der Düsseldorfer Akademie, seit 1838 bis 1855 und von 1859 bis 1867 dort als Professor lehrend. Schulbildend durch die lange Zeit seiner Ausbildungstätigkeit.

Beliebter Bildnismaler der vornehmen Oberschicht. Sohn war einer der Hauptvertreter der Düsseldorfer poetisch-romantischen Richtung. Begründer einer Malerdynastie, zu der unter anderem sein Sohn Carl Rudolf und sein Neffe und späterer Schwiegersohn August Wilhelm Sohn gehören.





96/7344

**Carl Ferdinand Sohn**  
**Das Urteil des Paris**

Bleistift, teilweise farbig aquarelliert, oben Rundbogenabschluß, Reste einer Bleistifteinfassung; 354 mm [Scheitelhöhe] x 478 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Dunkelbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »37«, links unten »Sohn Prof in Düsseldorf«, rechts unten »1835«, unten Mitte »Das Urteil des Paris Skizze des Gemahldes für den Gr. Spiegel zum Diesenberge«, hinter dem Blatt mit Bleistift »Carl Sohn / Urteil des Paris 1835 / Skizze d. G. des Gr. / Spiegel z. Diesenberge / 7 L'dor«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 37.

HAUM, ZL-Nr. 96/7344.

Provenienz: Erworben aus der Düsseldorfer Kunstausstellung (?), 1835, für 6 Louisdor.

Ausstellung: Düsseldorf 1835 (?); Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: Boetticher, Bd. 2, 2, S. 766, Nr. 10 (?).

Die vorliegende Zeichnung, die das klassische antike Bildthema des Parisurteils aufnimmt, diente nach Hausmanns Notizen als Vorarbeit für ein Gemälde Sohns, das von dem Halberstädter Domherrn Graf Spiegel zu Diesemberge erworben wurde. Damit läßt sich ein Bericht des Vorsitzenden des Halberstädter Kunstvereins, Dr. Lucanus, in Zusammenhang bringen. Er berichtet in Schorns Kunstblatt (Nr. 13, 16. 2. 1836, S. 50) über die Zusage Sohns, sein Gemälde *Das Urteil des Paris* zur Ausstellungstournee der zusammengesetzten Vereine Halberstadt, Halle, Magdeburg und Braunschweig zur Verfügung zu stellen. Bei der Ausstellung in Halberstadt muß es zum Ankauf durch den Grafen Spiegel gekommen sein. Die Entstehung des Gemäldes 1836 paßt zu der von Hausmann notierten Datierung der Zeichnung in das Jahr 1835, und auch die später von Lucanus veröffentlichte Beschreibung des Halberstädter Bildes stimmt mit der vorliegenden Zeichnung überein (Schorns Kunstblatt, Nr. 51, 28. 6. 1836, S. 214): »Paris hat sich bereits entschieden. Er sitzt links vom Beschauer und reicht der in der Mitte des Bildes stehenden Venus den goldenen Apfel, welchen diese mit

jungfräulicher Schönheit annimmt, Paris scheint bittend zu fragen: wirst du das Zeichen... gern annehmen?... Hinter beiden sitzt Minerva mit dem Rücken gegen den Beschauer, das feine, halb nach Paris gewandte Köpfchen, das kluge Auge drücken Unwillen und Bedauern aus. ... Rechts sitzt die hehre Juno... Der wundervolle, blond gelockte Amor schmiegt sich kosend an die Siegerin. ... Die Figuren sind fast lebensgroß. ...«. Nach Boetticher wurde das Gemälde nicht nur 1836 in Halberstadt, sondern im gleichen Jahr auch im Kunstverein Düsseldorf gezeigt und eine Vorzeichnung, möglicherweise das vorliegende Blatt, sei dort bereits 1835 zu sehen gewesen.

Die Arbeit zeigt die für Sohns Zeichnungen typische Farbkombination aus zarten braunen und grauen Federlinien und einer Lavierung in Weiß und Blau, die die klassisch kühle Formauffassung des Künstlers verstärkt.

Aus dem Inventarbuch: »...ein fein / gebildeter Künstler den ich / öfter in Düsseldorf gesehen hatte / und welcher sich in seinen frühe / ren Gemälden besonders / durch glückliche Behandlung des // Nackten auszeichnete.«.

**Karl Spitzweg**

München 5. 2. 1808 – 23. 9. 1885 München

Apotheker, zunächst an der Münchner Hofapotheke, später in Straubing. Ab 1830 pharmazeutisches Studium an der Münchner Universität, Examen 1832. Schon zuvor, 1830–32 Italienreise. 1831 Bekanntschaft mit Christian Heinrich Hanson. Während eines Kuraufenthaltes 1833 in Bad Sulz und nach erneutem Zusammentreffen mit Hanson Anregung zur Malerei, autodidaktische Ausbildung, vor allem durch das Kopieren nach Alten Meistern in der Alten Pinakothek. 1834 gehörte er einer Gruppe der Münchner Landschaftsmaler an, die sich im Stubenvollkeller trafen. Ab 1835 Mitglied im Münchner Kunstverein, dadurch kam Spitzweg in Kontakt zu Heinrich Bürkel, Heinrich Heinlein, Christian Morgenstern und Eduard Schleich. Naturstudien auf Wanderungen in der Münchner Umgebung, beispielsweise mit Heinrich Hanson und Lorenzo Quaglio. Weitere Reisen nach Italien. Illustrator der 1844 von Caspar Braun gegründeten *Fliegenden Blätter* bis 1852. Freundschaft mit Moritz von Schwind. Mit Eduard Schleich mehrmonatiger Aufenthalt in Pommersfelden zum gemeinsamen Kopieren nach den Alten Meistern der Galerie in Schloß Weißenstein. Zahlreiche Reisen mit Malerfreunden, so 1850 mit Schleich nach Venedig. 1851 Besuche der Industrieausstellung Paris und der Weltausstellung London. Auf diesem Wege Bekanntschaft mit der neuen Freilichtmalerei der Schule von Barbizon, John Constables und Richard Parkes Boningtons. In den anschließenden Sommern regelmäßige Wanderungen von München nach Benediktbeuren, um dort eigene Freilichtstudien zu betreiben.

Spitzweg war einer der bedeutendsten Vertreter der Münchner Genremalerei des Biedermeier, spezialisiert auf Schilderungen im kleinbürgerlichen Milieu mit zuweilen melancholischem, oft humoristischem Tonfall. Die Szenen können sowohl im Interieur als auch in idyllischen Landschaften





96/7380



96/7380 verso

spielen. Nach der Jahrhundertmitte schuf der Künstler immer häufiger reine Landschaftsdarstellungen. 1862 soll er Ferdinand Waldmüller in Wien besucht haben. 1868 Ehrenmitglied der Münchner Akademie. 1875 ständiges Mitglied der Münchner *Central-Gemälde-Kommission*.

### Karl Spitzweg Studienblatt mit Selbstbildnis

Beidseitig bezeichnet: Bleistift, durchgegriffelt, auf dem Verso auch Schraffuren mit schwarzer Tinte. Blattkanten links und oben beschnitten, rechts und unten unregelmäßig, vermutlich handelt es sich um den unteren Teil eines Skizzenbuchblattes; 226 x 233 mm. Rechts unten von der Mitte Nachlaßstempel Spitzwegs in Blau (L 2307; 51 mm lang, nach Ausst.-Kat. Schweinfurt 2002: Stempel 3). Rechts unten mit Bleistift »58«, links und rechts unten mit Bleistift Pfeilmarkierungen. Verso links oben mit Bleistift »15«, rechts oben mit Bleistift »1247«, rechts unten mit Bleistift »78«, links unten Sammlerstempel Paul Arndt (L Suppl. 2067b).

Montiert in modernem Passepartout. Darauf mit Feder in Blau links »Spitzweg / Studien«, rechts »Geschenk meines Bruders Oskar Blasius 1932«, rechts unten mit Blei »532«. Innen links mit Bleistift »78«, innen rechts mit Bleistift »532«.

Nicht im Inventarbuch Bernhard Hausmann (spätere Erwerbung der Erben).

HAUM, ZL-Nr. 96/7380.

Provenienz: Erworben von den Erben des Sammlers, aus der Sammlung Paul Arndt, Auktion C. G. Boerner, Leipzig 16. 5. 1934, Nr. 532.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?)

Literatur: Auktions-Kat. C. G. Boerner, Leipzig, 16. Mai 1934, Die Handzeichnungs-Sammlung Prof. Paul Arndt – München. Deutsche Meister des XIX. Jahrhunderts, S. 45, Nr. 532.

Das Skizzenbuchblatt vereint, beidseitig vom Künstler mit Bildnotizen versehen, Motive, die nach freundlicher Mitteilung von Siegfried Wichmann (Brief vom 18.11.2004) den

Künstler etwa 1835/36 beschäftigten. Wichmann datiert daher das Blatt, dessen Authentizität er bestätigt, in diesen Zeitraum. Damit hätten wir ein äußerst frühes Beispiel einer Skizzenbuchseite vor uns. Bislang wird allgemein davon ausgegangen, daß Spitzweg derartige Blätter mit versammelten Figurenskizzen und »kleinen Szenarien« erst ab etwa 1840 schuf (Ausst.-Kat. Schweinfurt 2002, S. 40).

Die einzelnen Motive sind mit verschiedenen Gemälden verknüpft, aus denen sich die oben genannte frühe Datierung des Blattes ableitet. Die Darstellung des Herrn mit Oberlippenbart und Brille erkennt Wichmann als Selbstbildnis des Künstlers an. Die Physiognomie weist auch deutliche Ähnlichkeiten mit Spitzwegs fotografischem Porträt von Franz von Hanfstaengl auf (aus dem *Album der Zeitgenossen*, München 1861), das den Künstler allerdings im höheren Alter zeigt. Verwandt ist auch das ebenfalls als Selbstbildnis geltende Porträt Spitzwegs um 1836/37 im Privatbesitz, bei dem Wichmann jedoch die Identität des Künstlers neuerdings angezweifelt hat (Wichmann 2002, S. 147 f., WVZ 130). Vergleicht man die Porträtzeichnung des vorliegenden Blattes mit der um 1845 entstandenen Selbstbildnis-Karikatur im Münchner Lenbachhaus (Inv. G 4248, Bleistift, 22 x 17,8 cm), so sind ebenfalls starke physiognomische Ähnlichkeiten festzustellen. Auch der Vergleich mit dem Porträt Spitzwegs von Philipp Sporrer in der Neuen Pinakothek (Inv. 8175), das den Maler allerdings in höherem Alter um 1880 zeigt (Best.-Kat. München 1984, S. 514 f.) stützt die Identifizierung. Vergleichbar ist weiterhin eine der Bleistift-Skizzen im Berliner Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. 25), die mehrfach ein Profilbildnis eines Mannes mit Brille und Zylinder enthält.

Für das Kaninchen stellt Wichmann die Beziehung zu zwei um 1865 datierten Gemälden in Privatbesitz her, die den Titel *Der Sonntagsjäger* tragen (Wichmann 2002, S. 373 f., WVZ 864/865). Spitzweg verwendet in seinen Bildern häufig kleine Tiere, oft an unscheinbaren Stellen. Sie sind auf den



Protagonisten ausgerichtet, der mit ihnen zuweilen geradezu ein Zwiegespräch zu halten scheint.

Zusammengelegte Textilien kommen in dem um 1838 entstandenen Gemälde *Die Sonne bringt es an den Tag* (Wichmann 2002, S. 145, WVZ 122) als Wäschestücke vor, die aus dem Waschzuber zum Trocknen auf die Leine gehängt werden. Nach Wichmann (2002, S. 145) existieren zahlreiche Zeichnungen und Skizzen zum Bildthema.

Die Figur des Mannes, der etwas anschiebt, ordnet Wichmann den Gemälden *Fahrende Komödianten* von ca. 1835/38 zu (Wichmann 2002, S. 200f., WVZ 306/307).

Herren mit Zylindern wie der im vorliegenden Blatt gezeigte kommen in der Bildserie *Gefährliche Passage* vor, die zwischen 1835 und 1841 entstand (Wichmann 2002, S. 169–171, WVZ 206ff.).

Arbeiten von Karl Spitzweg wurden zwischen 1839 und 1850 im Hannoveraner Kunstverein gezeigt. Die nachträgliche Erwerbung des Blattes durch die Erben der Sammlung Hausmann stellt somit eine sinnvolle Ergänzung dar.

Kein Text im Inventarbuch.

### Joseph Steingrübél

Augsburg 10. 2. 1804 – 19. 10. 1838 Augsburg

Sohn des Kunsthändlers und Illuminators Johann Simpert Steingrübél. Erste Ausbildung beim Vater, anschließend an der Münchner Kunstakademie. 1834 bis 1837 Reisen in die Schweiz, nach Tirol und nach Italien.

Landschaftsmaler, der seine Werke auch als Lithographien veröffentlichte. Schuf daneben Kopien nach Werken von niederländischen Malern des 17. Jahrhunderts (unter anderem nach van der Neer, Ostade, Ruisdael, van de Velde, Wynants) und sogar Kopien von Arbeiten zeitgenössischer Landschaftsmeister wie Carl Wilhelm von Heideck und Max Josef Wagenbauer.

Der Künstler ist mit zahlreichen Aquarellen in der Sammlung der Königin Elisabeth von Preußen vertreten (Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci; Ausst.-Kat. München 1991, S. 15 u. Verzeichnis S. 137).

### Joseph Steingrübél

#### Aus der Campagna

Gouache, über Bleistiftvorzeichnung. Wz: »J WHATMANN« (Heawood 3464, Kent 1760–1850); 178 x 228 mm.

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Grau, in der Einfassung bezeichnet: links oben »75.«, links unten »Steingrübél del:«, rechts unten »1835«, unten Mitte »Aus der Campagna«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 75.

HAUM, ZL-Nr. Nr. 96/7269.

Provenienz: Unbekannt, Hausmann macht keine Angaben.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.



96/7269

Steingrübél's Gouache zeigt ein antikes Grabmal an der Via Nomentana in Rom. Der Künstler übernahm die Darstellung der Ruine mit recht großer Übereinstimmung aus einer Radierung Johann Christian Reinharts von 1792 aus dessen Serie der *Römischen Grabmäler* (Andresen I, S. 287f., Nr. 48; vgl. Feuchtmayr 1975, S. 396). Allerdings verschiebt er das Monument innerhalb des Landschaftsausblickes ganz an den linken Bildrand. Er gewinnt so rechts den Bildraum für eine ergänzende Volksszene mit rastenden Landleuten und einem Kapuzinermönch vor dem Hintergrund eines in der Ferne sich erstreckenden antiken Aquäduktes, den er ebenfalls neu hinzufügte.

Im Gegensatz zu Reinharts Darstellung, die mit einem Rinderhirten und dessen Tieren auf arkadische Sichtweisen der antiken Landschaft anspielt, vermittelt Steingrübél die Beschaulichkeit zeitgenössischen Landlebens in der Campagna, für das die antiken Monumente nur noch eine malerische Kulisse abgeben. Seine Figurengruppe schließt sich stilistisch an die Auffassung Ludwig Richters an (vgl. Hausmann Nr. 49 = ZL 96/7267).

Aus dem Inventarbuch: »...gehört zu den Münchener Genre Malern, welche / gewöhnlich Gegenden und Scenen / aus dem Baierischen Oberland / dargestellt haben.«

### H. S. Stephens

Der als Künstler unbekannte Engländer Stephens war nach Aussage von Bernhard Hausmann ein Adjutant des Herzogs von Cambridge und in dieser Funktion in Hannover stationiert. Er dilettierte sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Musik und scheint mit Hausmann während seiner Zeit in Hannover in engerem Kontakt gestanden zu haben.

### H. S. Stephens

#### Das Ahlerssche Haus in Hannover

Aquarell, partiell gummiert, über Bleistiftvorzeichnung, auf weißem Aquarellkarton; 216 x 274 mm. Verso links unten mit Feder in Schwarz »...Hannover / May 1837 / HS Stephens«, rechts unten mit Feder in Schwarz »this house was pulled down / June 1838.«





96/7236

Montiert auf hellbraunem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »183.«, links unten »Capt: H. S. Stephens pinx.«, rechts unten »1837.«, unten Mitte »Das Ahlersche Haus in Hannover. abgerissen Juny 1838.«, hinter dem Blatt »Geschenk des Malers.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 183.  
HAUM, ZL-Nr. 96/7236.  
Provenienz: Geschenk des Künstlers.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.  
Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 94.

Nach den Notizen Hausmanns in seinem Inventarbuch zeigt das Aquarell das Fachwerkhaus der Familie Ahlers am Markt in Hannover, die darin einen Handel mit unterschiedlichen Waren betrieb. Das Haus grenzte unmittelbar an die Marktkirche, deren Langhaus im Hintergrund zu erkennen ist. 1838 wurde das damals als altertümlich angesehene Fachwerkgebäude von der Stadt zum Abbruch erworben, da es einer Erweiterung des Kirchplatzes im Wege stand. Unmittelbar vor der Zerstörung hielt Stephens es in einem Aquarell fest und bewies mit seiner Notiz über das Abbruchsdatum bereits ein Bewußtsein für den historischen Wert solcher Bauten. Der mit Hausmann offenbar persönlich bekannte Stephens erhielt von jenem 1834 die Gelegenheit zur Ausstellung zweier seiner Landschaftszeichnungen im neu gegründeten Hannoveraner Kunstverein und fand wenig später, obwohl er kein professioneller Künstler war, mit diesem Blatt Aufnahme in Hausmanns eigene Sammlung.

Aus dem Inventarbuch: »...Aquarelle welche bey einer für ei- / nen Liebhaber recht braven Behand- / lung durch ihren Gegenstand ein / recht Stadt Hannoversches Interesse / darbietet.«

Jacob Johan Verreyt

Antwerpen 17. 6. 1807 – 17. 12. 1872 Bonn

Landschafts- und Porträtmaler. Studierte an der Antwerpener Kunstakademie. Nach Reisen durch Deutschland und die Schweiz ließ er sich um 1840 in Köln nieder, seit 1853 war er

in Bonn ansässig. Verreyt war bekannt für seine Ansichten des Rheins mit ihren von der Romantik wiederentdeckten Baudenkmälern. Oft zeigte er diese bei Mondschein. Er schuf beispielsweise mehrere Ansichten der Burg Stolzenfels und anderer Burgen und Schlösser des Mittelrheins. Auch Ansichten von Antwerpen und Köln gehörten zu seinem Repertoire.

Jacob Johan Verreyt

Eine Mühle

Aquarell, wenig Deckfarbe; 158 x 211 mm. Unten Mitte (in einem Felsen) mit Pinsel in Schwarz signiert »Verreyt«.

Montiert auf hellgrünem Karton der Marke »Turnbolls Crayon Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »243.«, links unten »Jacques Verreyt fec / aus Antwerpen«, rechts unten »1840.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 243.

HAUM, ZL-Nr. 96/7249.

Provenienz: Ankauf vom Künstler, 10. 5. 1840, für 1 1/2 Louisdor.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Das Aquarell zeigt eine bergige Flußlandschaft. Der linke Teil der Darstellung bietet vor dem Hintergrund einer steil aufsteigenden Felswand die Ansicht einer Wassermühle. Auf dem Weg davor bewegen sich eine Frau und ein Junge zum vorderen Bildrand. Eine männliche Figur steht hinter der Mühle. Der rechte Bildteil wird von dem Fluß mit einem von Geröll gesäumten Ufer eingenommen. Ganz rechts und in der Ferne erheben sich sanfte, teilweise bewaldete Höhenzüge, an deren Fuß die Silhouette einer Ansiedlung mit einem großen Kirchengebäude angedeutet ist.

Das Aquarell zeigt das für die belgische Kunst des 19. Jahrhunderts typische energische Kolorit und eine lebendige Beleuchtung, die sich auch aus dem bewegten Wolkenspiel des Himmels ergibt.

Aus dem Inventarbuch: »Das Wasser / ist sehr klar, der Himmel theil- / weise bewölkt, doch hell, das / ganze Bildchen macht einen an / genehmen Eindruck.«



96/7249



### Adolf Friedrich Vollmer

Hamburg 17.12.1806 – 12.2.1875 Friedrichsberg

Schüler Christoffer Wilhelm Eckersbergs in Kopenhagen bis 1831. Lernte 1826 Carl Friedrich von Rumohr kennen, auf dessen Gut Rothenhausen er gemeinsam mit Friedrich Nerly als Gast lebte und Gelegenheit hatte, in der Natur zu zeichnen. In seinen Lebenserinnerungen (Ms. Hamburger Kunsthalle, siehe Hirschfeld 1931, S. 259) beklagte er sich jedoch über Rumohrs Bevormundung. War mit Christian Morgenstern befreundet; beide gelten als »Bahnbrecher des frühen malerischen Realismus in Hamburg« (Thieme-Becker, Bd. 34, 1940, S. 527). 1833 bis 1839 Aufenthalt in München. Anschließend zahlreiche Auslandsreisen, vor allem nach Italien (Venedig) und Holland. Intensives Studium holländischer Malerei des 17. Jahrhunderts, beispielsweise Jan van Goyens. Vollmer ließ sich danach in seiner Heimatstadt Hamburg nieder. Dort stieg er zum führenden norddeutschen Spezialisten für Seestücke auf, in denen er vielfach die Umgebung Hamburgs und Schleswig-Holsteins, aber auch die Lagunen Venedigs schilderte. 1866 Erblindung.

### Adolf Friedrich Vollmer

#### Das Wachthaus im Hamburger Hafen

Öl auf Papier; 287 x 381 mm.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Turnbulls Crayon Board«, dort Federeinfassung in Hellbraun.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 46.

HAUM, ZL-Nr. 96/7348.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 14.2.1837.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein) 1836; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1836, S. 44, Nr. 419;

Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 95.

Das kleine Ölgemälde auf Papier zeigt eine Ansicht des Hamburger Hafens. Der Künstler blickt auf die Schleuse zwischen Binnenhafen und Außenhafen mit dem sogenannten *Blockhaus*, das links zu sehen ist. An dieser Stelle wurde bis Mitte des 19. Jahrhunderts der innere Hafenbereich zum Schutz vor stürmischer See und anderen Gefahren nachts mit Holzpfehlern verriegelt, um einen sicheren Ankerplatz für die Schiffe zu erhalten. Boetticher verzeichnet ein Gemälde Vollmers, das ebenfalls den *Niederbaum mit dem Blockhause bei Hamburg* zeigt (Boetticher 2, 2, S. 946, Nr. 1).

Ein imposantes Segelschiff durchquert soeben diese Schleuse, davor ist ein Ruderboot zu erkennen. Im Hintergrund wimmelt es von unzähligen Masten und Takelagen, die den großen Betrieb des Hafens anschaulich machen. Die Frische des Kolorits vermittelt dem Betrachter einen Eindruck der belebenden Meeresbrise und das dynamisch zur Seite geneigte große Schiff mit aufgeblähten Segeln erinnert an die Aufbruchstimmung, die der Hafen als Ausgangspunkt von weiten Reisen in sich birgt. Die stilistische Verwandtschaft des Gemäldes mit Werken von Vollmers Kopenhagener Lehrer

Christoffer Wilhelm Eckersberg ist deutlich erkennbar, wie beispielsweise ein Vergleich mit dessen Gemälde *Das russische Schiff der Linie Asow, das vor dem Hafen von Elsinore ankert* von 1828 zeigt (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. 608). Vor allem das Verhältnis der in leichten Wellen gekräuselten Wasserfläche mit sehr tief liegendem Horizont zu den darüber steil aufragenden Schiffsmasten hat Vollmer offenbar aus seiner Studienzeit in Kopenhagen übernommen.

Vollmer war zwischen 1834 und 1844 fast regelmäßig auf den Ausstellungen des Kunstvereins in Hannover vertreten. Die vorliegende Arbeit wurde dort 1836 unter dem Titel *Parthie an der Elbe zwischen Harburg und Hamburg* gezeigt und unmittelbar anschließend von Bernhard Hausmann erworben. Als Ölgemälde auf Papier entspricht sie nicht vollständig den Kriterien der Sammlung, ließ sich aber wegen ihres Formates und Bildträgers doch problemlos integrieren und wurde als Beispiel der bedeutenden Marinemalerei Hamburgs vom Sammler offenbar geschätzt.

Aus dem Inventarbuch: »Das Bild hat viel Wahr- / heit.«

### Maximilian Joseph Wagenbauer

Grafring bei München, vor dem 28.7.1775 (Taufdatum) – 12.5.1829 München

Sohn eines kurfürstlich bayerischen Beamten und Lehrers in Grafring. Ab 1788 Besuch des Gymnasiums in München. Lernte dort den späteren Landschaftsmaler Johann Jacob Dorner d. J. kennen, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband. Seit 1793 Besuch der Münchner Zeichenakademie, Schüler von Johann Jakob Dorner d. Ä. und Johann Christian von Mannlich. Studien in der kurfürstlichen Gemäldegalerie bringen ihm die Kunst der Alten Meister nahe. Vor allem die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts beeinflusste Wagenbauers künstlerische Entwicklung maßgeblich. Nach der Ausbildung war der Künstler als privater Zeichenlehrer tätig. 1797 bis 1801 wegen finanzieller Schwierigkeiten Dienst in einem bayerischen Chevaulegers-Regiment (Ausst.-Kat. Grafring 2000, S. 17). Ab 1802 kurfürstlicher Hof- und Kabinettzeichner in München. Seine Aufgabe bestand im Zeichnen der schönsten Gegenden Bayerns. 1815 Inspektor der königlichen Gemäldegalerie. 1818 Mitglied der Kurfürstlich Hessischen Zeichenakademie in Hanau. 1824 Ehrenmitglied der Münchner Kunstakademie und Eintritt in den Münchner Kunstverein, wo er intensiv ausstellte und zeitweilig als Kassierer wirkte.

Vollständige Spezialisierung auf Landschaftsmalerei und die Darstellung von Weidewieh. Konzentration auf Ober- und Niederbayern sowie die Oberpfalz und die Umgebung des Bodensees. Wagenbauer unternahm in diesen Gebieten zahlreiche Wanderungen zur Aufnahme von Landschaftsstudien und Aquarellen. Die häufig sehr frei angelegten Zeichnungen und Wasserfarbenblätter des ersten Jahrzehnts gehören zu seinen bedeutendsten Arbeiten. Erst ab etwa 1810 verstärkte Hinwendung zur Ölmalerei. 1811 Beteiligung an den Ansich-





96/7348

ten bayerischer Seenlandschaften in der Badenburg im Park von Nymphenburg. Seit etwa 1804, mit der Gründung der *Lithographischen Kunstanstalt* in München, arbeitete Wagenbauer als einer der ersten Landschaftsmaler in dieser graphischen Technik und schuf mit ihr zahlreiche Vorlagen für den Zeichenunterricht an süddeutschen Zeichenschulen. Neben Johann Georg von Dillis und Johann Jakob Dörner gehört Wagenbauer zu den Begründern der Münchner Landschaftsmalerei im frühen 19. Jahrhundert. Besonders von König Max I. Joseph wurde er sehr geschätzt und durch zahlreiche Ankäufe gefördert.

#### *Maximilian Joseph Wagenbauer* **Rinder und Schafe**

Schwarze Kreide, grau laviert, über Bleistiftvorzeichnung, schwarze Kreideeinfassung (angeschnitten), auf rot-violetttem Papier; 226 x 213 mm. Rechts unten mit Bleistift signiert »Wgbr«.

Montiert auf hellgrünem Karton ohne Marke (gemeinsam mit Hausmann Nr. 16 = ZL 96/7322), dort Federeinfassung in Schwarz und Borte aus geprägtem Goldpapier (Lotus-Akanthus-Fries), in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »17.«, links unten »Wagenbauer / in München«, hinter dem Blatt »Geschenk von Dom: Quaglio / 1834«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 17.  
HAUM, ZL-Nr. 96/7323.

Provenienz: Geschenk von Domenico Quaglio d.J., 1834.

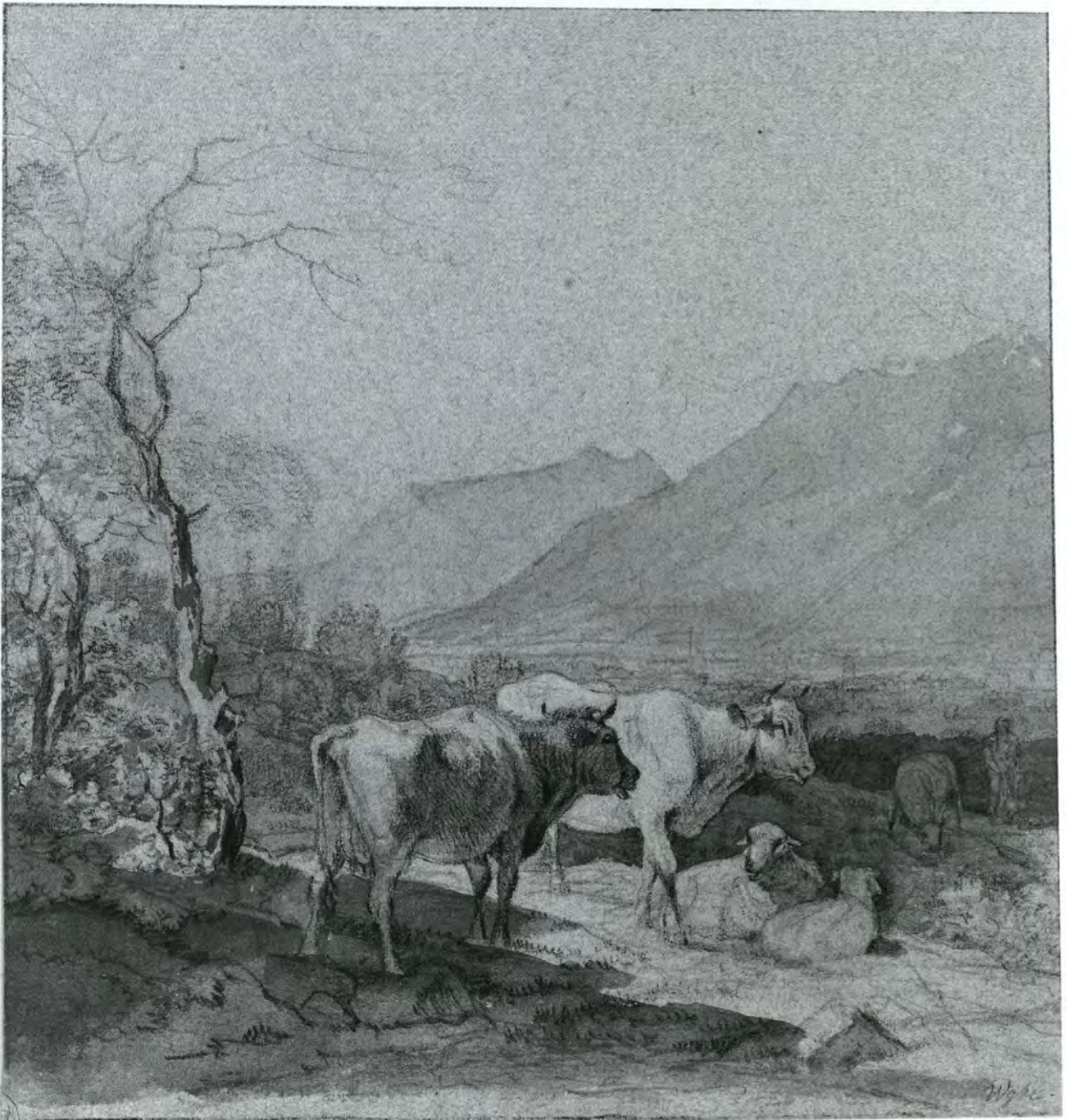
Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?)  
Literatur: unveröffentlicht. – Nicht bei Heine 1972.

Vor der Kulisse einer Alpenlandschaft ist eine kleine Viehherde mit ihrem Hirten zu sehen. Wagenbauer staffelt die Tiere so, daß bereits durch ihre Anordnung eine tiefenräumliche Wirkung entsteht. Zwei Kühe stehen vorn im Zentrum des Blattes, unmittelbar rechts hinter diesen liegen zwei Schafe, und noch weiter rechts folgen eine grasende Kuh und der hinter ihr angedeutete Hirte. Die so erzeugte Diagonalebewegung nach rechts wird durch die diagonal nach links in die Tiefe gestaffelten Bergmassive des Hintergrundes aufgefangen und umgelenkt. Am linken Bildrand festigen kleine, schwach belaubte Baumstämme die Komposition.

Die Bergformation zeigt unmittelbare Ähnlichkeit mit einer Darstellung von *Oberau an der Loisach mit Hirschberg*, die Wagenbauer 1806 mit Aquarellfarben skizzierte (München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 15179; Heine 1972, S. 98, Nr. 205).

Der Baumschlag links erinnert stark an Paulus Potters Gemälde *Bauernfamilie mit Vieh* von 1646, das seit 1803 in der Münchner Alten Pinakothek bewahrt wird und für Wagenbauer ein wichtiges Referenzbild darstellte. Er leitete daraus





96/7323

unter anderem »das Thema der gemischten Herde mit Hirten« für seine eigenen Arbeiten ab (Inv. 565; Best.-Kat. München 1983, S. 398; vgl. Heine 1972, S. 37f. u. Abb. 32). Die »formale Dominanz der Tierfiguren« und der Charakter und die Haltung der Rinder haben ihr Vorbild hingegen in einem Gemälde Adriaen van de Velde, *Hirt mit Rinderherde* von 1660, das aus der Zweibrückener Galerie in die Münchner Galerie übernommen worden war und von Wagenbauer nachweislich kopiert wurde (Alte Pinakothek, Inv. 569; Heine 1972, S. 38–40 u. Abb. 36). Der Vergleich der Münchner Gemälde von Potter und Van de Velde mit der Zeichnung Wagenbauers aus der Sammlung Hausmann offenbart, daß dessen Studien nicht nur auf der reinen Naturansicht und auf Freiluftskizzen beruhen, sondern daß hier ebenso auch das Vorbild

der Alten Meister einfließt. Johann Jakob Dorner d.J. bezeichnete Wagenbauer daher sogar als einen »zweiten Potter« (Ausst.-Kat. Grafing 2000, S. 20).

Die ersten Versuche Wagenbauers, Elemente der bayerischen Landschaft mit den Motiven der holländischen Tiermalerei zu verknüpfen, lassen sich in den Zeitraum 1808 bis 1810 zurückverfolgen. Die Symbiose beider Elemente und die tiefenräumliche Erschließung der Landschaft sind jedoch in dieser Phase erst in Ansätzen bewältigt (Heine 1972, S. 41f.). Dies gilt auch für die vorliegende Zeichnung noch, in der die Rückenlinie der Tiere den unteren Teil der Darstellung von der Gebirgslandschaft im oberen Teil trennt.

Häufig bezieht der Künstler seit etwa 1810 farbiges Zeichenpapier in seine Gestaltung ein, wählt allerdings meist die



gebräuchlichen Blau-, Grün- oder Gelbtöne, während er für die Zeichnung der Sammlung Hausmann ein sonst bei ihm nicht nachweisbares rot-violettes Papier verwendet.

Stilistisch vergleichbar erscheint eine 1810 datierte und mit ähnlicher Signatur versehene Zeichnung eines Bauernhauses mit Kühen und Schafen am Kochelsee (München, Staatliche Graphischen Sammlung, Inv. 735, Blei auf blaugrünem Papier, rechts unten bezeichnet »Kochsee 1810 Wgbr«; Heine 1972, S. 106, Nr. 270). Dies würde eine Datierung der Zeichnung der Sammlung Hausmann um 1810 nahelegen. Barbara Hardtwig favorisierte jedoch eine etwas spätere Datierung um 1813 bis 1815 (mündliche Auskunft, nur anhand eines Museumsfotos und daher unter Vorbehalt, München 2001).

Aus dem Inventarbuch: »Thiere sind / sehr naturgetreu und erinnern / in der Behandlung an die Wei / se alter berühmter holländischer / Meister wie W. Romeyn.«.

### Antonie Waldorp

Huis ten Bosch/Den Haag 22. 3. 1803 – 12. 10. 1866 Amsterdam

Schüler von Hendricus Albertus Antonius Breckenheimer d. J. an der Kunstakademie in Den Haag. Nach der Ausbildung zunächst als Maler von Theaterdekorationen in der Werkstatt des Bartholomeus van Hove, dessen Schwester er heiratete. Zur Landschaftsmalerei gelangte er durch die Anregung seines Freundes Wijnand Nuyen, mit dem er 1833 nach Belgien, Frankreich und Deutschland reiste. Die Figuren, die seine Ansichten bevölkern, erscheinen meist in Kostümen des 17. Jahrhunderts. Der Künstler schuf daneben auch Interieurszenen und Porträts. In den 1850er Jahren ist eine gelegentliche Zusammenarbeit mit Hendrik ten Cate nachweisbar. 1857 Umzug von Den Haag nach Amsterdam, wo er bereits seit 1836 Mitglied der Königlichen Akademie war. Mitglied verschiedener Künstlervereinigungen. Stellte ab 1830 in Den Haag und Amsterdam aus, seit 1855 auch in Leeuwarden. Darüber hinaus Beteiligung an Ausstellungen in Paris, Brüssel und Antwerpen, dort Auszeichnung mit Ehrenmedaillen. 1849 Ernennung zum Ritter des *Orde van de*



96/7232

*Eikenkroon*. Als Lehrer von Charles Rochussen und Jan Weißenbruch hatte Waldorp besondere Bedeutung für die Entwicklung der Haager Schule.

### Antonie Waldorp Winterszene

Aquarell und Deckfarbe, Feder in Braun und Grau, über Bleistift, Bleistifteinfassung; 233 x 322 mm. Rechts unten mit dem Pinsel in Braun signiert »A Waldorp«.

Montiert auf hellblauem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »178.«, links unten »A. Waldorp im Haag.«, rechts unten »1836«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 178.

HAUM, ZL-Nr. 96/7232.

Provenienz: Ankauf aus der Ausstellung des Kunstvereins Hannover, 1837, nach Hausmanns Angabe für 30 Gulden, nach dem Kunstvereins-Bericht für das Jahr 1837 für 25 Gulden.

Ausstellung: Hannover (Kunstverein), 1837; Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1837, S. 45, Nr. 396;

Bericht Kunstverein Hannover 1836/37, S. 35, Nr. 396.

Auf dem Eis eines zugefrorenen Hafenbeckens sind einige Figuren zu sehen. Eine Frau, in einen warmen, pelzgefütterten Mantel gehüllt, sitzt auf einem mit Stroh gepolsterten Schlitten. Ein Mann mit dicken Fäustlingen lehnt sich hinter ihr auf den Holm am hinteren Ende des Schlittens, der zum Anschieben des Gefährts auf dem Eis dient. Beide blicken auf zwei Mädchen, die ebenfalls warme Mäntel tragen und vor dem Schlitten stehen. Das ältere Mädchen wendet sich im Gespräch der Frau zu. Einige Fässer, Krüge und Ballen sind malerisch auf dem Eis und auf dem Kai verteilt. Im Hintergrund sind an einer Kaimauer Fischerboote mit eingeholten Segeln angedeutet. Ein Paar sitzt dort mit dem Rücken zum Betrachter, so daß der Eindruck entsteht, beide blickten gemeinsam in die Ferne.

Angesichts der Kälte wirkt das ruhige Ausharren der Figuren im Freien eher wie eine Erfindung des Zeichners, nicht wie eine realitätsnahe Schilderung holländischen Alltagslebens in der kalten Jahreszeit. Waldorp evoziert eine winterliche Stimmungslandschaft im Geist romantischer Vorstellungen, bei der zwischen der lebendigen Kommunikation im Vordergrund und dem sinnenden Schauen im Hintergrund ein spannungsvolles Wechselspiel entsteht.

Waldorp stellte im Jahre 1837, als Hausmann das vorliegende Blatt erwarb, erstmalig im Kunstverein Hannover aus. Bis 1840 beteiligte er sich regelmäßig, später gelegentlich an den dortigen Präsentationen. 1838 erwarb der Hannoveraner Archivrat Georg Kestner im Kunstverein ein Gemälde des beliebten Künstlers mit dem Titel *Holländische Stadtansicht mit Kanal* (Landesgalerie Hannover, Inv. 726; Best.-Kat. Hannover 1990, S. 390).

Aus dem Inventarbuch: »Das eigenthümliche Holländische / Winterleben, ist hier mit der Waldorp eigenen breiten und / frischen Behandlung sehr treffend / dargestellt –«.



Louis Etienne Watelet

Paris 25. 8. 1780 – 21. 6. 1866 Paris

Der heute kaum noch bekannte Künstler gehörte zu den bekanntesten französischen Malern seiner Zeit. Zunächst trat er um 1800 mit Landschaften mythologischen und historischen Charakters hervor, wendete sich dann jedoch zunehmend der reinen Landschaftsmalerei zu. In Paris lebend und arbeitend schilderte er bevorzugt Ansichten aus Frankreich. 1822 Italienreise. 1824 Verleihung des Ordens der Ehrenlegion. Die französischen Landschaftsmaler wie Watelet fanden seit etwa 1820 auch bei deutschen Künstlern und Sammlern Beachtung. Besonders der Düsseldorfer Landschaftsmaler Wilhelm Schirmer schätzte diese Künstler (H. Börsch-Supan, in: Trier/Weyres 1979, S. 219). Seit 1829 Beteiligung an Ausstellungen in Berlin, 1832 Mitglied der Berliner Kunstakademie. Neben der Ölmalerei bedeutende Anzahl qualitätvoller Aquarelle, deren Leuchtkraft schon von den Zeitgenossen bewundert wurde.

Louis Etienne Watelet

Landschaft, 1836

Farbtafel 47

Aquarell- und Deckfarben, Ölfarbe, großflächig gummiert, über Bleistiftvorzeichnung; 220 x 294 mm. Rechts unten in Braun signiert und datiert: »Watelet 1836«.

Montiert auf hellblauem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Braun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »125.«, links unten »Watelet geb / Paris«, rechts unten »1836«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 125.

HAUM, ZL-Nr. 96/7227.

Provenienz: Ankauf Hausmanns in Paris, vermutlich direkt vom Künstler, 1836, für 130 Gulden = 32 1/2 Taler.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Die Arbeit zeigt eine Flußlandschaft mit einer außergewöhnlichen kleinen Ansiedlung. Mitten im Gewässer, das unmittelbar auf den Betrachter zufließt, liegt auf einer schmalen Insel eine Gruppe windschiefer, jedoch bewohnter Häuser mit rauchenden Schornsteinen.

Vom linken Bildrand aus zieht sich eine weitere, ebenfalls auf Stegen in den Fluß gebaute Häuserzeile in die Bildtiefe. Sie ist mit der mittleren Gebäudegruppe durch Stege verbunden, auf denen sich einzelne Figuren bewegen. Die charakteristischen Fachwerkgebäude deuten darauf hin, daß es sich um einen Ort in der Normandie handelt, den der Künstler hier skizzierte und anschließend in dem vorliegenden kleinen Deckfarbengemälde schilderte.

Hinterfangen werden die Inselhäuser von malerischen Baumkronen, die sich leicht nach rechts über den Fluß neigen. Zwischen dem vorderen der Inselhäuser und dem Uferstrand rechts fällt das Wasser in einem kleinen Wehr schäumend herab, so daß es sich bei dem Gebäude auf der Insel im Zentrum der Darstellung wahrscheinlich um eine Mühle oder Schmiede



96/7227

handelt, die mit dem aufgestauten Wasser angetrieben wird. 1836 stellte Watelet in Berlin ein Gemälde mit einer *Mühle in der Normandie* aus (Boetticher Bd. 2, 2, S. 976, Nr. 3). Unmittelbar neben dem Wehr sitzt am jenseitigen rechten Flußufer ein Paar im Gras, das der Szene einen arkadischen Aspekt hinzufügt. Bereits 1817 war der Künstler mit einem Gemälde hervorgetreten, das eine Berglandschaft mit Wasserfall und tanzendem Hirten zeigt und im Palais du Luxembourg ausgestellt wurde (Nagler, Lexicon, Bd. 21, 1851, S. 141). Rechts im Hintergrund öffnet sich der Blick in die Ferne, wo ein großes Kirchen- oder Klostergebäude als Silhouette erscheint. Die Szene ist von hinten scharf beleuchtet und der Himmel von dunklen Wolken beschwert, so daß sich eine eigentümliche Stimmung ergibt, die auf ein drohendes Unwetter schließen läßt. Nagler erwähnt ein vergleichbares Motiv in einer *Ansicht eines normannischen Dorfes während eines Platzregens* aus der Mitte der 1830er Jahre (Lexicon, Bd. 21, 1851, S. 142; Boetticher Bd. 2, 2, S. 976, Nr. 4). Darstellungen normannischer Orte nehmen in dieser Zeit im Œuvre Watelets zunehmend größeren Raum ein (vgl. Boetticher Bd. 2, 2, S. 976, Nr. 3, 7, 11).

Bernhard Hausmann bezeichnet die Arbeit in seinem Inventarbuch zu Recht als »Gemälde«, indem er die Deckfarbentechnik hervorhebt, bei der ein Firnis die Arbeit vollständig überzieht und ihr den Glanz und die starke Farbtintensität eines Ölbildes verleiht.

Aus dem Inventarbuch: »Der Künstler hat auf diesem Bild= / chen die ganze Abwechselung der leb= / haften Farben zur Anwendung ge= / bracht durch welche, da sie immer / der Natur entlehnt sind, die vor= / trefflichen Oel= / gemälde desselben, auf der Berli / ner Ausstellung namentlich der / Jahre 1833 und 1835. so großes / Aufsehen erregten«.

Johann Jakob Friedrich Weinbrenner

Karlsruhe 24. 11. 1766 – 1. 3. 1826 Karlsruhe

Führender Architekt und Stadtplaner seiner Heimatstadt, auch Kunsttheoretiker. Nach einer Ausbildung zum Zimmermann 1788 bis 1790 Architekturstudium in der Schweiz, anschließend in Wien und in Dresden. Einfluß der Bauwerke von Carl Gotthard Langhans und Hans Christian Genelli, die er



bei einem Besuch in Berlin kennenlernte. 1792 bis 1797 Studienaufenthalt in Rom, wo er intensiv die antike Architektur studierte und so sein neoklassisches Stilempfinden festigte. Erste Baupläne zur Erneuerung Karlsruhes entstehen in diesem Stil; Kennzeichen sind absolute Klarheit und Strenge der monumental aufgefaßten Formen und Beeinflussung durch die französische Revolutionsarchitektur. 1797 Ernennung zum Bauinspektor in Karlsruhe, 1800 Leiter der Badischen Bauverwaltung, 1809 leitender Direktor des gesamten Baudepartements. Erster *General-Stadtbauplan* 1797, überarbeitet 1803, bildete die Grundlage für die städtebauliche Umgestaltung Karlsruhes. Vom Marktplatz ausgehend, konstruierte er ein streng geometrisches Rastersystem mit langgestreckten Straßenachsen, rhythmisiert durch unterschiedliche Platzanlagen. Sein weitergehender, sogenannter *Tulla-Plan* zur Erweiterung der Stadt wurde nicht realisiert. Architekt der Neuen Synagoge, der Evangelischen Stadtpfarrkirche, des Rathauses, des Theaters, der Münze. Über Karlsruhe hinaus war Weinbrenner als Theaterarchitekt angesehen, seine Pläne für die Schauspielhäuser in Schaffhausen, Baden-Baden, Gotha, Leipzig, Dresden und Düsseldorf konnten jedoch kaum ausgeführt werden. Intensive Lehrtätigkeit, ab 1800 zunächst in der von ihm gegründeten Architektenschule, ab 1825 in der von ihm geplanten und eingerichteten Polytechnischen Akademie, aus der die heutige Universität hervorging. Zu seinen Schülern gehörten unter anderem Heinrich Hübsch, Friedrich von Gärtner und Friedrich Eisenlohr. Heftig kritisiert wurde sein Stil von Karl Friedrich Schinkel.

*Johann Jakob Friedrich Weinbrenner*  
**Ruinen (Blick durch den Bogen eines  
 römischen Aquäduktes)**

Feder in Schwarz und Grau, Pinsel in Braun, über Bleistiftvorzeichnung; 243 x 297 mm.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Turnbulls Crayon Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »281.«, links unten »Weinbrenner Prof Karlsruhe«, rechts unten »verte.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 281.

HAUM, ZL-Nr. 96/7253.

Provenienz: Vom Hildesheimer Stadtbaumeister August Heinrich Andreae erworben, für 2 1/2 Taler.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962.

Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 96, m. Abb.

Die vermutlich unmittelbar vor der Natur mit locker andeutendem Federstrich festgehaltene Zeichnung bietet einen Blick auf eine römische Aquäduktmauer. Der Bogen des antiken Wasserkanals überspannt an dieser Stelle einen schmalen Fluß, der zwischen künstlich angelegten Ufermauern im rechten Winkel zum Aquädukt fließt. Die Uferböschung und das antike Bauwerk sind von Bäumen und Buschwerk überwuchert. Dennoch dominiert die streng ausgerichtete Bild-



96/7253

anlage mit bildparallel verlaufender Aquäduktmauer und gerade in die Tiefe führendem Fluß die Bildwirkung. Weinbrenner sucht bewußt die Klarheit der Komposition und der Linien, die auch das einzige Gestaltungselement des antiken Mauerwerks sind.

Das Motiv legt eine Datierung des Blattes in Weinbrenners römische Zeit zwischen 1792 und 1797 nahe. Dies ist auch insofern wahrscheinlich, als Hausmann das Blatt vom Hildesheimer Stadtbaumeister Andreae erhielt: Dieser wird es im Zusammenhang mit einem Besuch Weinbrenners kurz vor 1800 in Hannover (Dictionary of Art, Bd. 33, S. 38) erworben haben. Weitere, auch zeichenstilistisch vergleichbare Beispiele für Weinbrenners Aufnahme antiker Monumente in diesem Zeitraum haben sich unter anderem in einer Anzahl von Blättern in der Kunsthalle Karlsruhe erhalten (Ausst.-Kat. Karlsruhe 1977/78, S. 24f. u. S. 29, Kat. 6a–f, S. 30f., Kat. 7–10; Best.-Kat. Karlsruhe 1978, Nr. 4367–4369). Eine Studie des römischen Bogengewölbes eines Kanals aus dem Jahr 1793 (Valdenaire 1985, S. 24, Abb. 13) ist der Zeichnung aus der Sammlung Hausmann auch insofern besonders verwandt, als hier dasselbe Interesse Weinbrenners für ausgesprochen marginal erscheinende Motive erkennbar wird. Die strenge Einfachheit und Reduktion auf einfache architektonische Grundformen fand auch in seinen späteren eigenen Architekturentwürfen ihren Niederschlag.

Aus dem Inventarbuch: »hat zur Hebung des Deutschen / Kunstsinnes im allgemeinen eifrig mitgewirkt. / Er war kurz vor mir, / längere Zeit in Rom gewesen / und, da mehrere meiner dortigen Freunde seine Schüler waren, / so habe ich viel von ihm / und dem oft drolligen / Auftreten seiner derben / Persönlichkeit gehört, / ohne ihn selbst kennen / gelernt zu haben«.

**Joseph Werberger**

geboren in Nymphenburg 1800, Sterbeort und -datum unbekannt.

Porzellanmaler der Nymphenburger Manufaktur. Daneben auch Ölmaler, schuf vor allem Landschaften und Stilleben, vielfach mit Darstellungen von erlegtem Wild.





96/7352

**Joseph Werberger**

**Stilleben mit zwei toten Hasen und Geflügel, 1834**

Bleistiftzeichnung, teilweise farbig aquarelliert; 222 x 176 mm. Links unten bezeichnet »Werberger 1834.«

Montiert auf beigefarbigem Karton ohne Marke (gemeinsam mit Hausmann Nr. 153 = ZL 96/7353), Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »151.«, links unten »Jos: Werberger dis:«, rechts unten »München 1834«, hinter dem Blatt: »Geschenk des Künstlers«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 151.

HAUM, ZL-Nr. 96/7352.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 27.1./12.3.1837.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Die nur an wenigen Stellen mit Aquarellfarben akzentuierte Bleistiftzeichnung stellt in der Art eines barocken Jagdstilllebens zwei erlegte Hasen und drei erlegte Wildvögel in einem gemauerten Gewölbe eines Kellers oder einer Küche dar. Einer der Hasen ist an den Hinterläufen aufgehängt, dabei lagert der vordere Teil seines Körpers auf einer Brüstung, die das Bild nach vorn hin abriegelt. Auch einer der Vögel wurde an einem Bein an die Wand gehängt. Die übrigen Tiere liegen unmittelbar darunter auf der Brüstung. Die Darstellung, besonders die des großen Hasen, erinnert an die Stilleben eines Jan Weenix und anderer holländischer Stilllebenmaler des 17. Jahrhunderts. Derartige Vorbilder konnte Werberger in der Münchner Gemäldegalerie studieren. Die Kompositionen der Alten Meister dienten nicht nur allgemein als Anregung, sondern wurden von Werberger in der Nym-

phenburger Porzellanmanufaktur mit Schmelzfarben auch auf Platten und Teller kopiert. In der Ölmalerei galten Motive wie das der vorliegenden Zeichnung ebenso als Spezialität des Künstlers. Der Münchner Kunstverein kaufte sie mehrfach als Verlosungsobjekt an (Nagler, Lexicon, Bd. 21, 1851, S. 289).

Aus dem Inventarbuch: »...haben unsere Ausstellungen / verschiedentlich gute Bilder von / ihm aufzuweisen gehabt -«.

**Rudolf Wiegmann**

Adensen bei Hannover 17. 4. 1804 – 17. 4. 1865 Düsseldorf  
Architekturprofessor, Vedutenmaler, Radierer, Lithograph, Kunstschriftsteller.

Studium der Architektur und Malerei in Göttingen und Rom. Anschließend Arbeit als Maler in Hannover. Studienreise nach Italien 1822 bis 1832. Er sammelte dort Landschafts- und Architekturmotive, die auch später noch seine Ölgemälde bestimmen sollten. 1835 Übersiedelung nach Düsseldorf. Dort seit 1839 Professor für Baukunst an der Kunstakademie. Wiegmann wurde zum schärfsten Kritiker der Architekturauffassung Leo von Klenzes in München. Renovierte verschiedene mittelalterliche Gebäude in Düsseldorf und Umgebung wie den Düsseldorfer Schloßurm am Rhein, das Ständehaus, die Salvatorkirche in Duisburg. Baute zahlreiche Wohnhäuser für Düsseldorfer Künstler, darunter Wilhelm von Schadow, Andreas Achenbach, Wilhelm Schirmer, Carl Sohn. Schuf auch zahlreiche Möbelentwürfe. Ab 1843 Sekretär des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen. 1846 veröffentlichte er die »Grundzüge der Lehre von der Perspektive«, 1857 erschien sein bekanntes Buch über die Düsseldorfer Akademie.

**Rudolf Wiegmann**

**Das Grab des Lederfabrikanten Söhlmann  
auf dem St. Nicolai-Kirchhof in Hannover**  
Farbtafel 14

Aquarell, partiell gummiert, Spuren einer Bleistiftvorzeichnung, Einfassung mit dem Pinsel in Schwarz; 206 x 258 mm.

Montiert auf cremefarbigem Karton der Marke »Turnbolls Crayon Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »54«, li. unten »R. Wiegmann / archit: inv: Et pinx:«, rechts unten »1835.«, unten Mitte »Auf St. Nicolai Kirchhof.«

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 54.

HAUM, ZL-Nr. 96/7213.

Provenienz: Ankauf, aus der Ausstellung des Kunstverein Hannover, 1836, für 4 Louisdor.

Ausstellung: Hannover 1836 (Kunstverein); Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962; Braunschweig 1999/2000.

Literatur: Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1836, S. 57, Nr. 556 (2. Nachtrag); Bericht Kunstverein Hannover 1835/36, S. 39 (irrtümlich als Nr. 557); Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 97, m. Abb.; Mahrenholz 1962, S. 252 (mit falscher Besitzer-Angabe: angeblich Kestner-Museum Hannover); Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 48.





96/7213

Wiegmanns Zeichnung zeigt das von ihm entworfene klassizistische Grabmonument für die Familie Söhlmann auf dem Nicolai-Friedhof im Zentrum Hannovers. Dieser ist heute aufgelassen und infolge städtebaulicher Veränderungen nur noch rudimentär erhalten. Auf einer monumentalen Unterkonstruktion, die ein Kellergewölbe in sich birgt, ruht der symbolische Sarkophag mit einer an klassischen griechischen Tempeldächern orientierten Giebelplatte. Zahnschnittfriese und antiker Reliefdekor schmücken das Grabmal. Auf der vorderen Längsseite hat Wiegmann eine Inschrift nur teilweise lesbar angedeutet, bietet damit aber Hinweise für die Identifikation: »Hier ruhet Johann Ludwig Soehlmann...«. Auch Hausmann bezeichnet es als Grabmal des Lederfabrikanten Söhlmann. Mahrenholz (1956, S. 103) verzeichnet in seinem Inventar der hannoverschen Grabinschriften eine dementsprechende Bestattung auf dem genannten Friedhof. Allerdings nennt er nur einen 1827 gestorbenen Lederfabrikanten Söhlmann mit den Vornamen Johann Christoph. Auch die Gestaltung des Grabmales, die nach Mahrenholz einen »Obelisk mit Blumenkorb und Blumen im Eichenkranz« enthielt, weicht gegenüber dem vorliegenden Aquarell ab. Möglicherweise basiert es auf einem Grabmalsentwurf Wiegmanns, der in der Ausführung abgewandelt wurde.

Bemerkenswert ist die stilistische Ausrichtung des Grabmales für Wiegmann insofern, als dieser später, in seiner Zeit als Düsseldorfer Akademieprofessor, in seinen Schriften scharf gegen den Klassizismus eines Leo von Klenze polemisierte (Der Ritter Leo von Klenze und unsere Kunst, Düsseldorf 1839). Die vorliegende Arbeit belegt, wie nah er Klenze zu Beginn seiner Arbeit noch stand. Noch enger ist jedoch die Übereinstimmung mit einem Grabmalsentwurf, den Friedrich Weinbrenner um 1794 in Rom geschaffen hatte (erhalten in einer Schülerkopie, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. 10373; Valdenaire 1985, S. 17, Abb. 7; Ausst.-Kat. Frankfurt/München 1990, S. 144, Kat. 32). Wiegmanns Aquarell zeigt den Kirchhof in romantischer Auffassung und eröffnet in seinen einzelnen Bildmotiven eine melancholisch anmutende Interpretationsmöglichkeit im Sinne des »memento mori«. Schön geformte Baumkronen

unterschiedlichster Arten, darunter eine Trauerweide, umsäumen die Szenerie. Rings um das in aktuellem Stil errichtete, durch helle Beleuchtung herausgehobene Grabdenkmal befinden sich ältere Grabsteine, die sich teilweise im Laufe der Jahrhunderte leicht geneigt haben. Rechts vor dem Grabmonument zeigt ein alter Mann einem Kind die Ruhestätte. Er weist auf das vergitterte kleine Bogenfenster am Fuß des Grabmonuments, durch das man in die Gruft blicken kann. Als Sinnbilder für Jugend und Alter sind beide Figuren Symbole für Anfang und Ende der Lebensspanne jedes Menschen. Das aufwendig gestaltete Grab bietet Anlaß, über die Vergänglichkeit nachzusinnen, wie dies der Alte im Gespräch mit dem Kind vielleicht tut.

Aus dem Inventarbuch: »Eigentlich Architekt, trieb Wiegmann gleichzeitig / Oelmalerei und arbeitete auch Aquarellen welche viele Liebhaber fanden«.

### Rudolf Wiegmann Neapel, 1836

Aquarell, über Bleistiftvorzeichnung; 190 x 275 mm. Links unten (in der Säulentrommel) monogrammiert und datiert: »WM [ligiert, und darunter:] 36«.

Montiert auf hellblauem Karton der Marke »Turnbolls Crayon Board«, dort Federeinfassung in Schwarz, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »55.«, links unten »R Wiegmann Archit: fec«, unten Mitte »Neapel.«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 55.  
HAUM, ZL-Nr. 96/7214.  
Provenienz: Geschenk des Künstlers.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?); Hannover 1962; Braunschweig 1999/2000.  
Literatur: Ausst.-Kat. Hannover 1962, Nr. 98; Ausst.-Kat. Braunschweig 1999, Nr. 49.

Das Aquarell zeigt den Blick auf den Golf von Neapel mit dem Vesuv im Hintergrund. Ein in schwungvoller Kurve in das Bildinnere führender Weg, auf dem ein Reiter auf seinem Maulesel unterwegs ist, leitet den Blick auf eine Villa, die sich auf antiken Substruktionen steil über der Bucht erhebt. Vorn



96/7214





96/7189

am Fuß der Anlage sind einige im Lauf der Jahrhunderte bloßgelegte Mauerreste erkennbar, die in der antiken römischen Technik des »Opus reticulatum« errichtet wurden. Links vorn sitzt neben einer antiken kannelierten Säulentrommel eine Mutter, die ihr Kind stillt. Eine Baumgruppe schließt hinter ihr den Bildausschnitt nach links ab. Der Hintergrund wird von der Meeresfläche des Golfs beherrscht, hinter dem sich der rauchende Vulkan in sanfter Kontur erhebt. Links im Hintergrund ist die bis unmittelbar an den Küstensaum herunterreichende Stadt Neapel mit dem vorgelagerten Kastel Sant' Elmo zu erkennen. Der Standort des Künstlers könnte auf einer der Inseln des Golfes, vielleicht Procida liegen, wo ein ganzes Stadtviertel in antiker Zeit auf hohen Mauerbefestigungen errichtet war. Die Reste dieser *Terra murata* sind bis heute erhalten.

Die Villa mit mehrstufigen Substruktionen und Pergola am Steilhang kommt beispielsweise in dem Gemälde *Golf von Neapel mit Fruchthändler* vor, das Franz Louis Catel 1822 malte (Berlin, Nationalgalerie, aus der Sammlung Wagener, Inv. S. W. Nr. 36, NG 54; Galerie der Romantik, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 1986, S. 22). Auch eine Bleistiftzeichnung und ein danach entstandenes Aquarell von Ernst Fries aus dem Jahr 1826 zeigen dieses Motiv (Ausst.-Kat. Bremen/Mannheim/Coburg 1998, S. 237 f., Nr. 129; Wechsler 2000, Nr. 335, 336).

Wiegmann stand als Sekretär des Kunstvereins für die Rheinlande mit Hausmann, der die gleiche Aufgabe in Hannover wahrnahm, in engem Kontakt und stellte eigene Arbeiten in Hannover in den Jahren 1834 bis 1838 und gelegentlich in den 1840er Jahren aus.

Aus dem Inventarbuch: »na= / turgetreu und mit großer Sorgfalt behandelt, doch würde / mehr Wärme und etwas wenig(er) // Schwere der Farbe zu wünschen seyn.«

### Anton Zwengauer

München 11.10.1810 – 13.6.1884 München

Zunächst Studium der Landschaftsmalerei an der Münchner Akademie unter dem Direktorat von Peter von Cornelius. Bereits ab 1827 eigenständige Tätigkeit als Maler, autodi-

daktische Weiterbildung und Anschluß an die aus Norddeutschland nach München zugewanderten Landschaftsmaler. Wanderungen in Oberbayern und Tirol zur Aufzeichnung von Skizzen und Studienmaterial. Künstlerischer Einfluß durch seinen Schwiegersohn Eduard Schleich. Bekannt wurden seine Darstellungen von Abendlandschaften und von Sonnenuntergängen in der Dachauer Landschaft.

Ab 1833 Ausstellung seiner Werke im Münchner Kunstverein. 1853 von König Max II. Joseph zum Konservator der Schleißheimer Gemäldegalerie ernannt, ab 1869 Konservator der Königlichen Zentralgemäldegalerie München, der späteren »Alten Pinakothek«.

### Anton Zwengauer

#### Alpenhütte bei Grassau am Chiemsee

Feder in Schwarz und Braun, farbig aquarelliert, wenig Deckweiß, Federeinfassung in Schwarz; 172 x 240 mm. Links unten mit Feder in Braun signiert »Zwengauer«.

Montiert auf beigefarbigem Karton der Marke »Mounting Board«, dort Federeinfassung in Schwarzbraun, in der Einfassung bezeichnet: rechts oben »240.«, links unten »Zwengauer fec. / in München«, rechts unten »1840.«, unten Mitte »Alphütte bey Grassau am Chiemsee«.

Inventarbuch Bernhard Hausmann Nr. 240.

HAUM, ZL-Nr. 96/7189.

Provenienz: Geschenk des Künstlers, 31.1.1840.

Ausstellung: Braunschweig 1930 (?); München 1940 (?).

Literatur: unveröffentlicht.

Der Blick des Zeichners geht von einer Anhöhe im Gebirge hinab auf eine Ebene mit flachem Gewässer. Im Zentrum der Darstellung, leicht nach links versetzt, liegt am Bergabhang eine Alpenhütte, zu der eine Frau auf schmalen Pfad unterwegs ist. Eine Gruppe von Nadelbäumen hinterfängt das Holzhaus. Hausmann identifiziert die Gegend als *Grassau am Chiemsee*. Der Ort Grassau liegt einige Kilometer südlich vom Chiemsee und die hier gezeigte Ansicht zeigt nicht den See, sondern das von einzelnen Wasserflächen durchzogene Hochmoor zwischen Grassau und Rottau.

Eine ähnliche, von Abgeschiedenheit geprägte Stimmungslage zeigt Zwengauers Gemälde *Gebirgssee* in der Münchner Neuen Pinakothek (Inv. 9048; Best.-Kat. München 1984, S. 578). Vergleichbare Alpenhütten finden sich häufig in Zwengauers Werken, beispielsweise in dem Gemälde *Benediktenwand* (Neue Pinakothek München, Inv. 10641; Best.-Kat. München 1984, S. 580) und in der *Almwiese*, einer Miniatur im sogenannten *Wittelsbacher Album* (Ausst.-Kat. München 1998, S. 90, Nr. 151). Eine von Wasserflächen durchzogene Moorlandschaft schildert der Maler in der *Dorflandschaft bei Sonnenuntergang* (Auktion Fischer, Luzern, 16.–21.6.04, S. 125, Nr. 1211).

Zwengauer stellte zwischen 1835 und 1865 in unregelmäßigen Abständen im Hannoveraner Kunstverein aus.

Aus dem Inventarbuch: »...ein sehr tüchtiger / und eleganter Landschafts Ma / ler auf unseren Ausstellungen...«



## Farbtafeln





4

The first part of the paper discusses the importance of the study. The second part discusses the methodology used. The third part discusses the results of the study. The fourth part discusses the conclusions of the study.

The first part of the paper discusses the importance of the study. The second part discusses the methodology used. The third part discusses the results of the study. The fourth part discusses the conclusions of the study.

The first part of the paper discusses the importance of the study. The second part discusses the methodology used. The third part discusses the results of the study. The fourth part discusses the conclusions of the study.

The first part of the paper discusses the importance of the study. The second part discusses the methodology used. The third part discusses the results of the study. The fourth part discusses the conclusions of the study.

The first part of the paper discusses the importance of the study. The second part discusses the methodology used. The third part discusses the results of the study. The fourth part discusses the conclusions of the study.

The first part of the paper discusses the importance of the study. The second part discusses the methodology used. The third part discusses the results of the study. The fourth part discusses the conclusions of the study.

The first part of the paper discusses the importance of the study. The second part discusses the methodology used. The third part discusses the results of the study. The fourth part discusses the conclusions of the study.





1 Joseph Anton Koch, Dante wird von Vergil vor den wilden Tieren gerettet, ZL-Nr. 96/7318





2 Friedrich Olivier, Die Heimsuchung Mariae, ZL-Nr. 96/7281





3 Julius Veit Hans Schnorr von Carolsfeld, Rebecca am Brunnen, ZL-Nr. 96/7187





4 Joseph Anton Koch, Diana und Aktäon, ZL-Nr. 96/7217





5 Friedrich Preller d.Ä., Achill wird von Chiron in der Jagd unterrichtet, ZL-Nr. 96/7336





6 Carl Rottmann, Das Löwentor in Mykene, ZL-Nr. 96/7285





7 Carl Rottmann, Athen von der Ostseite, ZL-Nr. 96/7286





8 Peter von Hess, Ein mit untergeschlagenen Beinen sitzender Türke, ZL-Nr. 96/7258





9 Carl Rottmann, Griechische Sängerfahrt, ZL-Nr. 96/7185





10 Ernst Fries, Bei Massa, ZL-Nr. 96/7180





11 Ludwig Richter, Fischer an der Küste Ischias, vor dem Castello Aragonese, ZL-Nr. 96/7267





12 Johann Nepomuk Ott, Bei Subiaco, ZL-Nr. 96/7273





13 Wilhelm Gail, Myrtenhof der Alhambra in Granada, ZL-Nr. 96/7166





14 Rudolf Wiegmann, Das Grab des Lederfabrikanten Söhlmann auf dem St. Nicolai-Kirchhof in Hannover, ZL-Nr. 96/7213





15 Friedrich Osten, Der Dom zu Prato, ZL-Nr. 96/7377





16 Dietrich Monten, Kosaken bei einem gefallenem französischen Offizier, ZL-Nr. 96/7272





17 Albrecht Adam, Die beunruhigte Stutenweide, ZL-Nr. 96/7221





18 Heinrich Bürkel, Der Stier, ZL-Nr. 96/7212





19 Wilhelm Scheuchzer, Partie am oberen Rheintal an der Grenze zwischen Graubünden und St. Gallen, ZL-Nr. 96/7198





20 Johann Jacob Dorner d. J., Gebirgslandschaft mit Bauernhaus, ZL-Nr. 96/7196





21 Johann Jacob Dorner d. J., Landschaft mit Mühle und Hirten, ZL-Nr. 96/7319





22 Eduard Schleich d. Ä., Landschaft mit Föhren und Ziegenhirten, ZL-Nr. 96/7188





23 Heinrich Crola, Gegend bei München, ZL-Nr. 96/7168





24 Carl August Lebschée, Die Hochalp, ZL-Nr. 96/7289





25 Ernst Kaiser, Der Kochelsee, ZL-Nr. 96/7167





26 August von Bayer, Garten eines Nonnenklosters, ZL-Nr. 96/7277





27 August von Bayer, Ein alter Kapuzinermönch, ZL-Nr. 96/7279





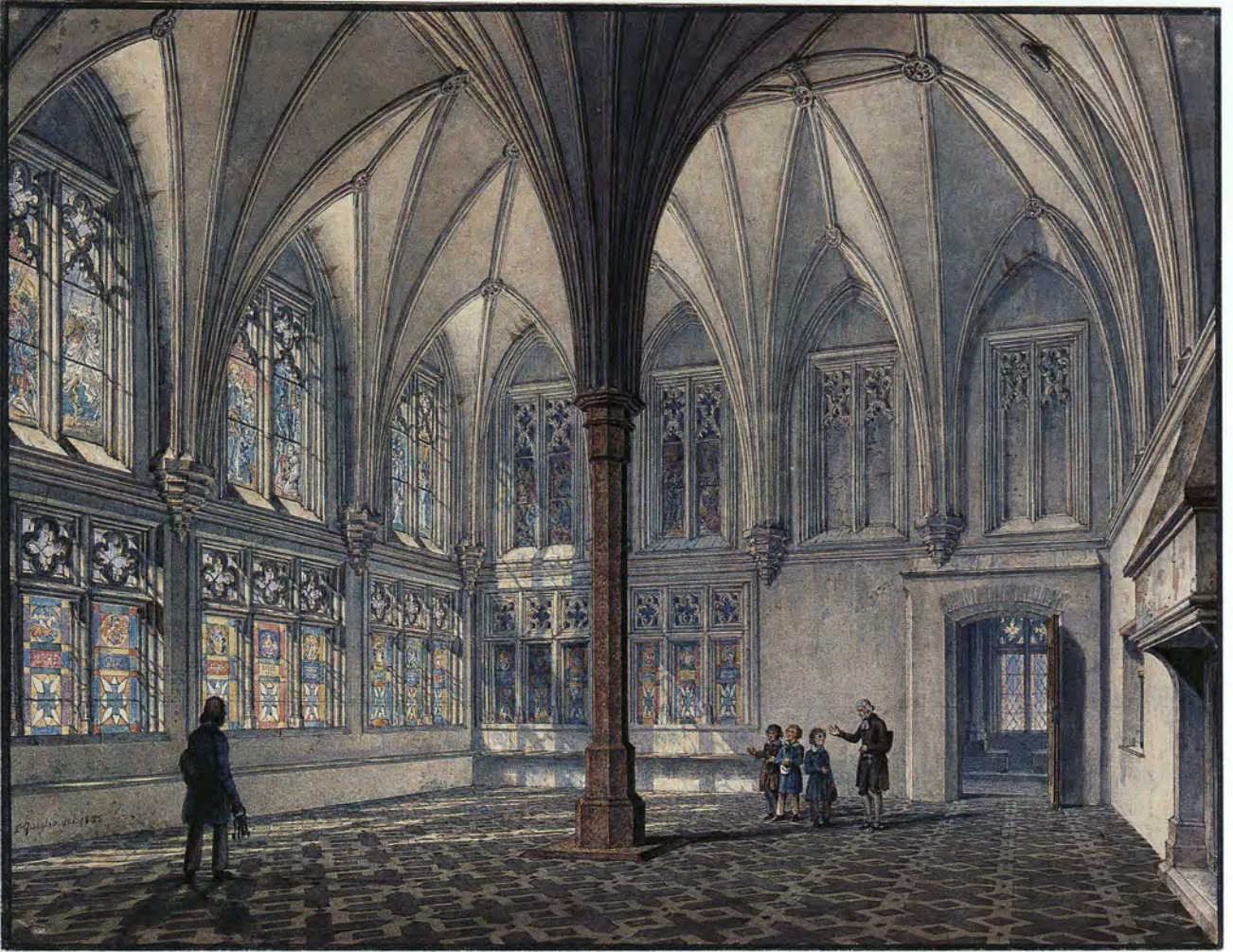
28 Johann Philipp Heinel, Die junge Mutter, ZL-Nr. 96/7220





29 Franz Xaver Nachtmann, Früchte-Stilleben mit Weintraube, Pfirsichen und Erdbeeren, ZL-Nr. 96/7280





30 Domenico Quaglio d. J., Der Remter im Schloß Marienburg, ZL-Nr. 96/7276





31 Simon Quaglio, Kreuzgang im Dom zu Magdeburg, ZL-Nr. 96/7268





32 Moritz von Schwind, Pippin und Bertha ziehen mit Sohn Karl zum Burgsitz nach Freising, ZL-Nr. 96/7287





33 Michael Neher, Der Schloßhof zu Burghausen, ZL-Nr. 96/7178





34 Friedrich Christoph Nilson, Der junge König und die Schäferin, ZL-Nr. 96/7190





35 Heinrich Maria von Hess, Zwickeldekoration mit dem Evangelist Markus, ZL-Nr. 96/7171





36 Johann Wilhelm Schirmer, Der einsame Gebirgspfad, ZL-Nr. 96/7356





37 Caspar Nepomuk Scheuren, Gegend am Rhein, ZL-Nr. 96/7218





38 Andreas Achenbach, Norwegische Küste mit gestrandeter Brigg, ZL-Nr. 96/7370





39 Andreas Achenbach, Der englische Fischer, ZL-Nr. 96/7245





40 Petrus Johannes Schotel, Die See an der Küste, ZL-Nr. 96/7242





41 Bartolomeus Johannes van Hove, Ansicht der Außenseite von Amsterdam, ZL-Nr. 96/7226





42 Heinrich Ambros Eckert, Französische Küstengegend bei Le Havre, ZL-Nr. 96/7270





43 Jan Hendrick van de Laar, Im Wirtshaus, ZL-Nr. 96/7225





44 Johannes Bosboom, Der Kölner Dom im Bau, ZL-Nr. 96/7208





45 Christian Julius Lodewyk Portman, Eine Farbige Frau mit Kind, ZL-Nr. 96/7365





46 Edouard Delvaux, Landschaft im Tageslicht, Inv.-Nr. ZL-Nr. 96/7372





47 Louis Etienne Watelet, Landschaft, ZL-Nr. 96/7227





48 Alexandre Francia, Sonnenuntergang an der Schelde bei Antwerpen, ZL-Nr. 96/7351



Anhang



Einleitung des Inventarbuches zur Sammlung »Andenken meiner Zeitgenossen«,  
verfaßt von Bernhard Hausmann, ab 11.11.1842

Andenken meiner  
Zeitgenossen.  
Samlung von Zeichnungen & Skizzen  
der Künstler welche mit mir gelebt haben,  
angefangen:  
Anno 1833<sup>1</sup>

hat Anlage im Convolut Briefe und Quittungen  
von Künstlern, Kunstfreunden und Kunsthändlern  
diese Samlung betreffend. -<sup>2</sup>

//

[Es folgen sieben Seiten »Namen Verzeichniss«, ein Index der ver-  
tretenen Künstler mit den von Hausmann vergebenen Inventar-  
nummern. Daran anschließend, auf der folgenden Seite:]

//

Anmerkung. -

Von den in dem Verzeichnisse dem  
Andenken meiner Zeitgenossen aufge-  
führten und dazu gehörenden Zeich-  
nungen resp Oelskizzen, befinden  
sich folgende nicht in den 4 Kasten  
und der Mappe<sup>3</sup> sondern in Rah-  
men aufgehängt als:

/ No. 41. H Brandes, Lago di Nemi, Oel Skizze

/ No. 127 Kirchner, Italienerin mit ihrem Kinde D. D.

130. Holz, Rudolph von Habsburg, Dto

167 C. F. Lessing, Hussiten Predigt Tusch Zeichnung

168 W. Ahlborn, Italienische Landschaft Sepia Zeichnung<sup>4</sup>

169 H. Müller, Prof Ruth & Boas Bleistift Zeichnung

170 Dom Quaglio, Cathedrale von Thann

Tusch Zeichnung<sup>5</sup>

172 Derselbe, Rathaus zu Hannover Bleistift [ausgestri-  
chen: Tusch] Zeichnung

234 J. C. Schotel, Seesturm Tusch Zeichnung<sup>6</sup>

//

Verzeichnis

Andenken meiner Zeitgenossen

oder

einer Samlung von Zeichnungen,

Skizzen und Aquarellen

der Künstler

mit denen ich gelebt habe.

angefangen

Hannover am 11 November

1842

beendet bis No. 299

am

8ten Januar 1854.<sup>7</sup>

/

Der von mir im Frühjahr des  
Jahres 1832 gestiftete Kunst=  
verein, für das Königreich Han=  
nover, so wie die in Folge da=  
von seit dem 24<sup>t</sup> Febr 1833 jähr=  
lich Hier statt gefundenen Aus=  
stellungen von Werken leben=

der Künstler, haben mich mit  
einer großen Zahl der bedeutend=  
sten Künstler, gegenwärtiger  
Zeit in nähere Berührung, mit  
vielen von ihnen in freundschaft=  
liche Verbindung und einen  
regelmäßigen Briefwechsel ge=  
bracht; mit gar manchem von ih=  
nen bin ich auf meinen wieder=  
holten Reisen persönlich bekannt  
geworden.<sup>8</sup> Der dadurch angeregte  
und genährte Wunsch, auch von  
den Werken neuerer Kunt et=  
was zu besitzen, war die Ver=  
anlassung dieser Samlung; wel=  
che durch günstige Verhältnisse<sup>9</sup>  
und bedeutende darauf verwendete  
Mittel sich allmähig so ver=  
mehrt hat: daß sie gegenwärtig  
zu den bedeutendsten Samlungen  
dieser Art gehören möchte, welche in Deutsch  
land, wenigstens in Privathän=  
den, sich befinden. - Im Lau  
fe des Jahres 1833, ließ ich mir

//

durch meinen alten Freund den  
Maler [»Franz« ausgestrichen und korrigiert:] Chr: Riepenhausen<sup>10</sup>  
aus Rom

ein paar Zeichnungen dort kaufen

N: 6 & 7. ein paar ausgezeichnete

Blätter Münchner Künstler<sup>11</sup> N. 12<sup>12</sup>,

14<sup>13</sup>, 90<sup>14</sup>, 93<sup>15</sup>, erhielt ich bald darauf,

und dann durch meinen leider

zu früh verstorbenen Freund, den

trefflichen Architectur Maler

Domenico Quaglio in München,<sup>16</sup>

dem ich wiederholt mancherley Ge

fälligkeiten zu erweisen Gelegen

heit hatte, eine ganze kleine

Samlung interessanter Blätter

N. 8 - 11,<sup>17</sup> 16 - 24,<sup>18</sup> zum Geschenk.

Seitdem habe ich der Sammel Lust

nur zeitweise und oft schwachen

Widerstand geleistet, so daß ich

in dieser Samlung allmähig ein

weit größeres Capital angelegt

habe, als je meine Absicht ge

wesen ist.

Uebrigens bildet diese Samlung

einen so reichen, für München

und Holland

/ (eingefügt:) in der Periode von 1830 bis 1840 /

fast vollständigen

Ueberblick, des Geistes, Strebens,

und der Leistungen des neueren

höchst merkwürdigen Kunst Auf



schwunges, daß sie auch in  
späteren Zeiten, wo ohne Zwei-  
fel für manchen gegenwärtig  
hochgefeierten Künstler der En-

//  
thusiasmus erkaltet sein wird,  
Interesse gewähren und Werth  
behalten wird -. Da in dieser  
Samlung sich eine ansehnliche  
Zahl von Geschenken der Künst-  
ler selbst oder anderer Freunde  
befindet, so habe ich verordnet:  
daß, so lange eines meiner ge-  
liebten Kinder

[eingefügt:] oder Großkinder  
lebt, sie nicht ver-  
kauft, sondern als ein unver-  
äußerliches gemeinschaftliches  
Familien Eigenthum sorgfältig  
aufbewahrt werde -.  
Die genauere Bekanntschaften  
mit so vielen der Künstler selbst

hat mich veranlaßt; über diese  
einige, ihr Leben, Streben und  
Wirken betreffende Notizen  
dem Verzeichnis ihrer Arbei-  
ten vorzusetzen.

[eingefügt:] wobey, in Beziehung auf mehrere  
Münchener Künstler, das Werk  
des Professor Dr. Stölzl, Die bilden-  
de Kunst in München, München  
1842 mit benutzt ist.<sup>19</sup>

Geschrieben Hannover 11 Novbr  
1842

B. Hausmann

Anmerkung.

Die Briefe, mit welchen die in dem nachfolgenden Verzeichnis=  
se enthaltenen Zeichnungen mir übersandt wurden, und  
auf welche Bezug genommen ist, befinden sich nebst  
Notizen über die Kasten und den Werth der einzel-  
nen Blätter in einem besonderen Convolut als Anlage -  
welches neben der Samlung sorgfältig aufzubewahren ist.<sup>20</sup>

<sup>1</sup> Das Datum entspricht der Angabe auf einem der Sammlungskästen.

<sup>2</sup> Diese Briefe sind nicht mehr im Besitz der Eigentümer der Sammlung.  
Über den Verbleib der Schreiben gibt es keine Erkenntnisse. Trotz  
intensiver Nachforschungen waren die Briefe auch andernorts nicht  
wieder aufzufinden.

<sup>3</sup> Noch heute sind vier historische Kästen und eine flache Mappe, her-  
gestellt von Buchbindermeister Johannes Selenka aus Braunschweig,  
Bestandteil der Sammlung.

<sup>4</sup> Weiterhin im gerahmten Zustand im Besitz einer Eigentümerin der  
Sammlung, nicht Bestandteil der Dauerleihgabe.

<sup>5</sup> Weiterhin im gerahmten Zustand im Besitz einer Eigentümerin der  
Sammlung, nicht Bestandteil der Dauerleihgabe.

<sup>6</sup> Weiterhin im gerahmten Zustand im Besitz einer Eigentümerin der  
Sammlung, nicht Bestandteil der Dauerleihgabe.

<sup>7</sup> Diese beiden Daten geben nur den Zeitraum der Aufzeichnung des  
Verzeichnisses an, nicht den Entstehungszeitraum der Sammlung, vgl.  
Anm. 1. Das Verzeichnis entstand demzufolge in weiten Partien retro-  
spektiv und auf der Basis alter Unterlagen, Quittungen und Korre-  
spondenz (vgl. Anm. 2).

<sup>8</sup> Hausmann war nicht nur Mitbegründer des Hannoveraner Kunstver-  
eins, sondern als Sekretär des Vereins auch für die Veranstaltung der  
jährlichen Ausstellung und die Auswahl der darin vertretenen Künstler  
zuständig.

<sup>9</sup> Zahlreiche Blätter erhielt Hausmann von den im Hannoverschen  
Kunstverein ausstellenden Künstlern zum Geschenk, wie die Angaben  
zu den Einzelblättern erweisen.

<sup>10</sup> Vgl. die Angaben zum Künstler im Katalogteil, Hausmann Nr. 56, 294.

<sup>11</sup> Es handelt sich um die Zeichnungen *Bei Ariccia* von Johann Christian  
Reinhart und *Raub der Deianeira* von Joseph Anton Koch, vgl. jeweils  
die Angaben im Katalogteil.

<sup>12</sup> Philipp Heinel, *Eine junge Tirolerin, auf einem Steinblock in einer  
Landschaft sitzend, schlägt die Zitter*. Nicht erhalten. Nach Haus-  
manns Auskunft handelte es sich um eine Aquarellstudie des Künstlers  
für ein Ölgemälde, das er 1833 auf der Ausstellung des Hannoveraner  
Kunstvereins zeigte.

<sup>13</sup> Michael Neher, *Straßenszene bei Florenz*, vgl. Katalogteil.

<sup>14</sup> August von Bayer, *Garten eines Nonnenklosters*, vgl. die Angaben im  
Katalogteil.

<sup>15</sup> Albrecht Adam, *Die Stutenweide*, vgl. die Angaben im Katalogteil.

<sup>16</sup> Domenico Quaglio d.J. (vgl. Hausmann Nr. 22, 23, 32, 89, 306) gehörte  
mit Joseph Stieler, Friedrich von Gärtner und Peter von Heß zu den  
Künstlern, die den Münchner Kunstverein mitbegründet haben (Lan-  
genstein 1983, S. 61). Der neun Jahre später eröffnete Hannoveraner  
Kunstverein stand von Anfang an in sehr engem Kontakt zur der vor-  
bildlich wirkenden Institution in München. Hannover gehörte zu den  
wichtigsten Expansions-Standorten für die Verbreitung der Münchner  
Kunstvereins-Ausstellungen in Norddeutschland. Die Ausstellungen in  
Hannover waren daher ein Spiegelbild des bürgerlichen Kunstlebens in  
München.

<sup>17</sup> Joseph Anton Koch, *Dante wird von Vergil vor den wilden Tieren geret-  
tet*; Xaverie Gräfin Pocci, *Waldlandschaft*; Johann Georg von Dillis,  
*Studie eines Baumes in einer gebirgigen Landschaft*; Johann Jacob  
Dorner, *Landschaft mit Mühle und Hirten*. Alle vier Blätter erhalten,  
vgl. jeweils die Angaben im Katalogteil.

<sup>18</sup> Johann Adam Klein, *Johann Jakob Kirchner zeichnet Bauernhöfen bei  
Burg Greifenstein an der Donau*; Maximilian Joseph Wagenbauer, *Rin-  
der und Schafe*; Carl Wilhelm von Heideck, *Zwei Soldaten tragen einen  
verwundeten Kameraden*; Albrecht Adam, *Die französische Armee  
beim Übergang über die Duna*; Ludwig Emil Grimm, *Porträt der Mari-  
anne Muxel*; Peter von Cornelius, *Zwei Frauen mit zwei Kindern*;  
Domenico Quaglio d.J., *Die Residenz in München*; Domenico Quaglio  
d.J., *Zu Landsberg*; Carl Rottmann, *Teilvorzeichnung zum Gemälde  
„Palermo“*. Alle neun Blätter erhalten, vgl. jeweils die Angaben im  
Katalogteil.

<sup>19</sup> Der Literaturnachweis ist ungenau. Es handelt sich um das Werk von  
Professor Dr. (Johann Michael) Stölzl: *Die bildende Kunst in München*,  
München (Lenter) 1842.

Hausmann verwendet also ein zu Beginn seiner Aufzeichnungen sehr  
aktuelles Werk. Seine Literaturangabe hebt indirekt darauf ab, daß  
eine ganz wesentliche Stärke der Sammlung im Bereich der Münchner  
Kunst liegt.

<sup>20</sup> Vgl. Anm. 2.



# Konkordanzliste HAUM-ZL-Nr. – Hausmann Inventarnummer

HAUM, ZL-Nr.	H-Nr.	Künstler			
96/7166	80	Gail, Wilhelm	96/7219	63	Achenbach, Andreas
96/7167	83	Kaiser, Ernst	96/7220	70	Heinel, Johann Philipp
96/7168	84	Crola, Heinrich	96/7221	93	Adam, Albrecht
96/7169	148	Kaiser, Ernst	96/7222	113	Ten Cate, Hendrik Gerrit
96/7170	149	Holm, Christian Frederik	96/7223	114	Abels, Jacobus Theodorus
96/7171	163	Hess, Heinrich Maria von	96/7224	116	Van de Sande Bakhuyzen, Hendrikus
96/7172	164	Mayr, Heinrich von	96/7225	118	Van de Laar, Jan Hendrik
96/7173	185	Pocci, Franz Graf	96/7226	119	Van Hove, Bartolomeus Johannes
96/7174	186	Quaglio, Simon	96/7227	125	Watelet, Louis Etienne
96/7175	187	Kreul, Johann Friedrich Carl	96/7228	139	Eeckhout, Jakobus Josef
96/7176	188	Kaiser, Ernst	96/7229	158	Van den Blijck, Frans Jacobus
96/7177	189	Holm, Christian Frederik	96/7230	176	Van Hove, Bartolomeus Johannes
96/7178	193	Neher, Michael	96/7231	177	Van Os, Pieter Gerhardus
96/7179	194	Kaiser, Ernst	96/7232	178	Waldorp, Antonie
96/7180	195	Fries, Ernst	96/7233	179	Schelfhout, Andreas
96/7181	204a	Hess, Peter von	96/7234	220	Eeckhout, Jakobus Josef
96/7181	204a	Klenze, Leo von	96/7235	180	Schotel, Johannes Christiaan
96/7182	204b	Hess, Peter von	96/7236	183	Stephens, H. S.
96/7182	204b	Klenze, Leo von	96/7237	219	de Braekeleer d.Ä., Ferdinand
96/7183	213	Rottmann, Carl	96/7238	223	Bernard, Pieter Gerardus
96/7184	214	Rottmann, Carl	96/7239	224	Schelfhout, Andreas
96/7185	215	Rottmann, Carl	96/7240	229	Breukelaar, Hendrik
96/7186	225	Hess, Heinrich Maria	96/7241	231	Schotel, Petrus Johannes
96/7187	226	Schnorr von Carolsfeld, Julius	96/7242	232	Schotel, Petrus Johannes
96/7188	239	Schleich, Eduard	96/7243	233	Schotel, Johannes Christiaan
96/7189	240	Zwengauer, Anton	96/7244	257	Clasen, Lorenz
96/7190	241	Nilson, Friedrich Christoph	96/7245	258	Achenbach, Andreas
96/7191	244	Kreul, Johann Friedrich Carl	96/7246	260	Götting, Johann Peter von
96/7192	280	Frommel, Carl Ludwig	96/7247	263	Van de Sande Bakhuyzen, Hendrikus
96/7194	282	Haldenwang, Johann Christian	96/7248	265	Van de Sande Bakhuyzen, Hendrikus
		Friedrich	96/7249	243	Verreijt, Jacob Johann
96/7195	284	Ahlborn, August Wilhelm	96/7250	266	Van der Bruggen, Guillaume Anne
96/7196	286	Dorner d.J., Johann Jacob	96/7251	222	Schelfhout, Andreas
96/7197	287	Müller, Moritz	96/7252	275	Osten, Friedrich
96/7198	288	Scheuchzer, Wilhelm	96/7253	281	Weinbrenner, Johann Jakob Friedrich
96/7198	288	Scheuchzer, Wilhelm	96/7254	202	Leybold, Karl Julius von
96/7199	301	Ahlborn, August Wilhelm	96/7255	300	Jacobs, Emil
96/7200	306	Quaglio, Domenico d.J.	96/7256	304	Kirchner, Albert Emil
96/7201	2	Leopold, Franz	96/7257	305	Klein, Johann Adam
96/7202	3	Leopold, Franz	96/7258	309	Hess, Peter von
96/7203	5	Oesterley d.Ä., Carl Wilhelm Friedrich	96/7259	310	Adam, Albrecht
96/7204	7	Koch, Joseph Anton	96/7260	311	Adam, Albrecht
96/7205	9	Pocci, Xaviera Gräfin von	96/7261	313	Calame, Alexandre
96/7206	10	Dillis, Maximilian Johann Georg von	96/7262	314	Oesterley d.J., Carl
96/7207	140	Bosboom, Johannes	96/7263	138	Jordan, Rudolf
96/7208	141	Bosboom, Johannes	96/7264	161	Portman, Christian Julius Lodewyck
96/7209	290	Andreae, August Heinrich	96/7265	15	Quaglio, Lorenzo
96/7210	298	Osten, Friedrich	96/7266	154	Heideck, Carl Wilhelm, Freiherr von
96/7211	44	Bürkel, Heinrich	96/7267	49	Richter, Ludwig
96/7212	45	Bürkel, Heinrich	96/7268	74	Quaglio, Simon
96/7213	54	Wiegmann, Rudolf	96/7269	75	Steingrübels, Joseph
96/7214	55	Wiegmann, Rudolf	96/7270	81	Eckert, Heinrich Ambros
96/7215	56	Riepenhausen, Johannes Christian	96/7271	82	Eckert, Heinrich Ambros
96/7216	57	Koch, Joseph Anton	96/7272	85	Monten, Dietrich
96/7217	58	Koch, Joseph Anton	96/7273	86	Ott, Johann Nepomuk
96/7218	62	Scheuren, Caspar Johann Nepomuk	96/7274	87	Ott, Johann Nepomuk
96/7218	62	Scheuren, Caspar Johann Nepomuk	96/7275	88	Ott, Johann Nepomuk



96/7276	89	Quaglio, Domenico d.J.	96/7330	23	Quaglio, Domenico d.J.
96/7277	90	Bayer, August von	96/7331	25	Morgenstern
96/7278	91	Bayer, August von	96/7332	26	Adam, Albrecht
96/7279	92	Bayer, August von	96/7333	27	Crola, Heinrich
96/7280	95	Nachtmann, Franz Xaver	96/7334	32	Quaglio, Domenico d.J.
96/7281	98	Olivier, Friedrich	96/7335	27	Dorner d.J., Johann Jacob
96/7282	99	Braun, Kaspar	96/7336	29	Preller d.Ä., Friedrich
96/7283	126	Overbeck, Friedrich	96/7337	30	Preller, Friedrich
96/7284	144	Ott, Johann Nepomuk	96/7338	31	Holm, Christian Frederik
96/7285	146	Rottmann, Carl	96/7339	33	Braun, Kaspar
96/7286	147	Rottmann, Carl	96/7340	34 a	Lindenschmit, d.Ä. Wilhelm
96/7287	155	Schwind, Moritz von	96/7341	34 b	Lindenschmit, d.Ä. Wilhelm
96/7287	155	Schwind, Moritz von	96/7342	35	Hess, Peter von
96/7288	156	Schwind, Moritz von	96/7343	36	Genelli, Bonaventura
96/7289	100	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm	96/7344	37	Sohn, Carl Ferdinand
96/7291	101	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm	96/7345	38	von Schadow, Wilhelm
96/7292	102	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm	96/7346	39	Portman, Christian Julius Lodewyk
96/7293	103	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm	96/7347	42	Heinlein, Heinrich
96/7294	104	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm	96/7348	46	Vollmer, Adolf Friedrich
96/7295	105	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm	96/7349	129	Nadorp, Franz
96/7296	106	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm	96/7350	131	Elsasser, Friedrich August
96/7297	107	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm	96/7351	136	Francia, Alexandre
96/7298	190	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm	96/7352	151	Werberger, Joseph
96/7299	191	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm	96/7353	153	Dorner d.J., Johann Jacob
96/7300	198	Schwanthaler, Ludwig Michael	96/7354	145	Evers, Anton Clemens Albrecht
96/7301	199	Schwanthaler, Ludwig Michael	96/7355	152	Hanson, Christian Heinrich
96/7302	200	Schwanthaler, Ludwig Michael	96/7356	181	Schirmer, Johann Wilhelm
96/7303	201	Schwanthaler, Ludwig Michael	96/7357	182	Gurlitt, Heinrich Ludwig Theodor
96/7304	206	Schwanthaler, Ludwig Michael	96/7358	184	Kaltenmoser, Kaspar
96/7305	207	Schwanthaler, Ludwig Michael	96/7359	192	Hasenpflug, Carl Georg Adolf
96/7306	208	Schwanthaler, Ludwig Michael	96/7360	197	Klenze, Leo von
96/7307	209	Schwanthaler, Ludwig Michael	96/7361	203	Schwanthaler, Ludwig Michael
96/7308	212	Schwanthaler, Ludwig Michael	96/7362	205a	Schwanthaler, Ludwig Michael
96/7309	210	Schwanthaler, Ludwig Michael	96/7363	205b	Schwanthaler, Ludwig Michael
96/7310	211	Schwanthaler, Ludwig Michael	96/7364	216	Carl, Adolf
96/7311	108	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm	96/7364a	216	Carl, Adolf
96/7312	109	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm	96/7365	230	Portman, Christian Julius Lodewyk
96/7313	110	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm	96/7366	242	Müller, Friedrich
96/7314	111	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm	96/7367	252	Lessing, Carl Friedrich
96/7315	112	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm	96/7368	253	Schroedter, Adolf
96/7316	4	Kniep, Christoph Heinrich	96/7369	259	Ruben, Christoph Christian
96/7317	6	Reinhart, Johann Christian	96/7370	271	Achenbach, Andreas
96/7318	8	Koch, Joseph Anton	96/7371	273	Delvaux, Edouard
96/7319	11	Dorner d.J., Johann Jacob	96/7372	274	Delvaux, Edouard
96/7320	14	Neher, Michael	96/7373	276	Kirchner, Albert Emil
96/7321	1	Rumohr, Carl Friedrich Freiherr von	96/7374	278	Hübner, Rudolf Julius Benno
96/7322	16	Klein, Johann Adam	96/7375	293	Andreae, August Heinrich
96/7323	17	Wagenbauer, Maximilian Joseph	96/7376	294	Riepenhausen, Johannes Christian
96/7324	18	Heideck, Carl Wilhelm Freiherr von	96/7377	296	Osten, Friedrich
96/7325	19	Adam, Albrecht	96/7378	297	Osten, Friedrich
96/7326	20	Grimm, Ludwig Emil	96/7379	299	Osten, Friedrich
96/7327	24	Rottmann, Carl	96/7380	-	-- Spitzweg, Karl
96/7328	21	von Cornelius, Peter	96/7381	316	Schwind, Moritz von
96/7329	22	Quaglio, Domenico d.J.			



# Konkordanzliste Hausmann Inventarnummer – HAUM-ZL-Nr.

H-Nr.	HAUM, ZL-Nr.	Künstler			
1	96/7321	Rumohr, Carl Friedrich Freiherr von	70	96/7220	Heinel, Johann Philipp
			74	96/7268	Quaglio, Simon
2	96/7201	Leopold, Franz	75	96/7269	Steingrüber, Joseph
3	96/7202	Leopold, Franz	80	96/7166	Gail, Wilhelm
4	96/7316	Kniep, Christoph Heinrich	81	96/7270	Eckert, Heinrich Ambros
5	96/7203	Oesterley d.Ä., Carl Wilhelm Friedrich	82	96/7271	Eckert, Heinrich Ambros
			83	96/7167	Kaiser, Ernst
6	96/7317	Reinhart, Johann Christian	84	96/7168	Crola, Heinrich
7	96/7204	Koch, Joseph Anton	85	96/7272	Monten, Dietrich
8	96/7318	Koch, Joseph Anton	86	96/7273	Ott, Johann Nepomuk
9	96/7205	Pocci, Xaviera Baronin von	87	96/7274	Ott, Johann Nepomuk
10	96/7206	Dillis, Maximilian Johann Georg von	88	96/7275	Ott, Johann Nepomuk
			89	96/7276	Quaglio, Domenico d.J.
11	96/7319	Dorner d.J., Johann Jacob	90	96/7277	Bayer, August von
14	96/7320	Neher, Michael	91	96/7278	Bayer, August von
15	96/7265	Quaglio, Lorenzo	92	96/7279	Bayer, August von
16	96/7322	Klein, Johann Adam	93	96/7221	Adam, Albrecht
17	96/7323	Wagenbauer, Maximilian Joseph	95	96/7280	Nachtmann, Franz Xaver
18	96/7324	Heideck, Carl Wilhelm Freiherr von	98	96/7281	Olivier, Friedrich
			99	96/7282	Braun, Kaspar
19	96/7325	Adam, Albrecht	100	96/7290	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm
20	96/7326	Grimm, Ludwig Emil	101	96/7291	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm
21	96/7328	von Cornelius, Peter Joseph	102	96/7292	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm
22	96/7329	Quaglio, Domenico d.J.	103	96/7293	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm
23	96/7330	Quaglio, Domenico d.J.	104	96/7294	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm
24	96/7327	Rottmann, Carl	105	96/7295	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm
25	96/7331	Morgenstern, Christian	106	96/7296	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm
26	96/7332	Adam, Albrecht	107	96/7297	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm
27	96/7333	Crola, Heinrich	108	96/7311	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm
27	96/7335	Dorner d.J., Johann Jacob	109	96/7312	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm
29	96/7336	Preller d.Ä., Friedrich	110	96/7313	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm
30	96/7337	Preller d.Ä., Friedrich	111	96/7314	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm
31	96/7338	Holm, Christian Frederik	112	96/7315	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm
32	96/7334	Quaglio, Domenico d.J.	113	96/7222	Ten Cate, Hendrik Gerrit
33	96/7339	Braun, Kaspar	114	96/7223	Abels, Jacobus Theodorus
34a	96/7340	Lindenschmit, d.Ä. Wilhelm	116	96/7224	Van de Sande Bakhuyzen, Hendrikus
34b	96/7341	Lindenschmit, d.Ä. Wilhelm			
35	96/7342	Hess, Peter von	118	96/7225	Van de Laar, Jan Hendrik
36	96/7343	Genelli, Bonaventura	119	96/7283	Overbeck, Friedrich
37	96/7344	Sohn, Carl Ferdinand	129	96/7349	Nadorp, Franz
38	96/7345	von Schadow, Wilhelm	131	96/7350	Elsasser, Friedrich August
39	96/7346	Portman, Christian Julius Lodewyk	136	96/7351	Francia, Alexandre
			138	96/7263	Jordan, Rudolf
42	96/7347	Heinlein, Heinrich	139	96/7228	Eeckhout, Jakobus Josef
44	96/7211	Bürkel, Heinrich	140	96/7207	Bosboom, Johannes
45	96/7212	Bürkel, Heinrich	141	96/7208	Bosboom, Johannes
46	96/7348	Vollmer, Adolf Friedrich	144	96/7284	Ott, Johann Nepomuk
49	96/7267	Richter, Ludwig	145	96/7354	Evers, Anton Clemens Albrecht
54	96/7213	Wiegmann, Rudolf	146	96/7285	Rottmann, Carl
55	96/7214	Wiegmann, Rudolf	147	96/7286	Rottmann, Carl
56	96/7215	Riepenhausen, Johannes Christian	148	96/7169	Kaiser, Ernst
			149	96/7170	Holm, Christian Frederik
57	96/7216	Koch, Joseph Anton	151	96/7352	Werberger, Joseph
58	96/7217	Koch, Joseph Anton	152	96/7355	Hanson, Christian Heinrich
62	96/7218	Scheuren, Caspar Johann Nepomuk	153	96/7353	Dorner d.J., Johann Jacob
			154	96/7266	Heideck, Carl Wilhelm, Freiherr von
63	96/7219	Achenbach, Andreas			



155	96/7287	Schwind, Moritz von	230	96/7365	Portman, Christian Julius Lode- wyk
155	96/7287	Schwind, Moritz von			Schotel, Petrus Johannes
156	96/7288	Schwind, Moritz von	231	96/7241	Schotel, Petrus Johannes
158	96/7229	Van den Blijk, Frans Jacobus	232	96/7242	Schotel, Johannes Christiaan
161	96/7264	Portman, Christian Julius Lode- wyck	233	96/7243	Schleich, Eduard
			239	96/7188	Zwengauer, Anton
163	96/7171	Hess, Heinrich Maria von	240	96/7189	Nilson, Friedrich Christoph
164	96/7172	Mayr, Heinrich von	241	96/7190	Müller, Friedrich
176	96/7230	Van Hove, Bartolomeus Johannes	242	96/7366	Verreyt, Jacob Johann
177	96/7231	Van Os, Pieter Gerhardus	243	96/7249	Kreul, Johann Friedrich Carl
178	96/7232	Waldorp, Antonie	244	96/7191	Lessing, Carl Friedrich
179	96/7233	Schelfhout, Andreas	252	96/7367	Schroedter, Adolf
180	96/7235	Schotel, Johannes Christiaan	253	96/7368	Clasen, Lorenz
181	96/7356	Schirmer, Johann Wilhelm	257	96/7244	Achenbach, Andreas
182	96/7357	Gurlitt, Heinrich Ludwig Theodor	258	96/7245	Ruben, Christoph Christian
183	96/7236	Stephens, H. S.	259	96/7369	Götting, Johann Peter von
184	96/7358	Kaltenmoser, Kaspar	260	96/7246	Van de Sande Bakhuyzen,
185	96/7173	Pocci, Franz Graf	263	96/7247	Hendrikus
186	96/7174	Quaglio, Simon			Van de Sande Bakhuyzen,
187	96/7175	Kreul, Johann Friedrich Carl	265	96/7248	Hendrikus
188	96/7176	Kaiser, Ernst			Van der Bruggen, Guillaume
189	96/7177	Holm, Christian Frederik	266	96/7250	Anne
190	96/7298	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm			Achenbach, Andreas
191	96/7299	Lindenschmit d.Ä., Wilhelm	271	96/7370	Delvaux, Edouard
192	96/7359	Hasenpflug, Carl Georg Adolf	273	96/7371	Delvaux, Edouard
193	96/7178	Neher, Michael	274	96/7372	Osten, Friedrich
194	96/7179	Kaiser, Ernst	275	96/7252	Kirchner, Albert Emil
195	96/7180	Fries, Ernst	276	96/7373	Lebschée, Carl August
197	96/7360	Klenze, Leo von	277	96/7289	Hübner, Rudolf Julius Benno
198	96/7300	Schwanthaler, Ludwig Michael	278	96/7374	Fromme, Carl Ludwig
199	96/7301	Schwanthaler, Ludwig Michael	280	96/7192	Weinbrenner, Johann Jakob
200	96/7302	Schwanthaler, Ludwig Michael	281	96/7253	Friedrich
201	96/7303	Schwanthaler, Ludwig Michael			Haldenwang, Johann Christian
202	96/7254	Leypold, Karl Julius von	282	96/7194	Friedrich
203	96/7361	Schwanthaler, Ludwig Michael			Ahlborn, August Wilhelm
204a	96/7181	Hess, Peter von	284	96/7195	Dorner d.J., Johann Jacob
204a	96/7181	Klenze, Leo von	286	96/7196	Müller, Moritz
204b	96/7182	Hess, Peter von	287	96/7197	Scheuchzer, Wilhelm
204b	96/7182	Klenze, Leo von	288	96/7198	Scheuchzer, Wilhelm
205a	96/7362	Schwanthaler, Ludwig Michael	288	96/7198	Andreae, August Heinrich
205b	96/7363	Schwanthaler, Ludwig Michael	290	96/7209	Andreae, August Heinrich
206	96/7304	Schwanthaler, Ludwig Michael	293	96/7375	Riepenhausen, Johannes
207	96/7305	Schwanthaler, Ludwig Michael	294	96/7376	Christian
208	96/7306	Schwanthaler, Ludwig Michael			Osten, Friedrich
209	96/7307	Schwanthaler, Ludwig Michael	296	96/7377	Osten, Friedrich
210	96/7309	Schwanthaler, Ludwig Michael	297	96/7378	Osten, Friedrich
211	96/7310	Schwanthaler, Ludwig Michael	298	96/7210	Osten, Friedrich
212	96/7308	Schwanthaler, Ludwig Michael	299	96/7379	Jacobs, Emil
213	96/7183	Rottmann, Carl	300	96/7255	Ahlborn, August Wilhelm
214	96/7184	Rottmann, Carl	301	96/7199	Kirchner, Albert Emil
215	96/7185	Rottmann, Carl	304	96/7256	Klein, Johann Adam
216	96/7364a	Carl, Adolf	305	96/7257	Quaglio, Domenico d.J.
216	96/7364	Carl, Adolf	306	96/7200	Hess, Peter von
219	96/7237	de Braekeleer d.Ä., Ferdinand	309	96/7258	Adam, Albrecht
220	96/7234	Eeckhout, Jakobus Josef	310	96/7259	Adam, Albrecht
222	96/7251	Schelfhout, Andreas (Andries)	311	96/7260	Calame, Alexandre
223	96/7238	Bernard, Pieter Gerardus	313	96/7261	Oesterley d.J., Carl
224	96/7239	Schelfhout, Andreas	314	96/7262	Schwind, Moritz von
225	96/7186	Hess, Heinrich Maria	316	96/7381	Spitzweg, Karl
226	96/7187	Schnorr von Carolsfeld, Julius	-	96/7380	
229	96/7240	Breukelaar, Hendrik			



Verlorene Blätter der Sammlung *Andenken meiner Zeitgenossen*  
nach dem Inventarbuch zusammengestellt und auszugsweise zitiert:

- Nr. 12 Ph. Heinel, Eine junge Tirolerin auf einem Steinblock in einer Landschaft sitzend, schlägt die Zitter, 1832, Aquarell,  $9 \times 6\frac{3}{4}$  Z.
- Nr. 13 F. A. Schelver in Osnabrück, Gefecht zwischen Pelikaren und österreichischen Kürassieren,  $6 \times 10$  Z, 1833 eingesendet.
- Nr. 28 Georg Busse, Zeichnung seiner Väterlichen Wohnung, Kreidezeichnung, weiß gehöht,  $9\frac{1}{2} \times 12$  Z.
- Nr. 40, J. H. Kaufmann in Hamburg, Gegend an der Elbe bey heranziehendem Gewitter, Ölskizze,  $6\frac{3}{8} \times 9\frac{1}{4}$  Z, 1834 erworben.
- Nr. 41 H. Brandes Gallerie Inspector in Braunschweig, Lago di Nemi, Oelskizze,  $9\frac{1}{2} \times 13\frac{1}{2}$  Z (gerahmt, unter den Gemäldeskizzen neuerer Meister hängend).
- Nr. 43 Carl Schröder in Braunschweig, Braunschweigische Bauernhochzeit, Ölskizze,  $8\frac{1}{2} \times 12$  Z.
- Nr. 47 C. D. Friedrich, Inneres einer zerstörten Gothischen Kirche,  $11 \times 7\frac{7}{8}$  Z, Ankauf 1835 (Abbildung in: Zimmermann 1931, S. 144).
- Nr. 48 C. Werner aus Leipzig, Gewölbte Brücke, Aquarell,  $6\frac{7}{8} \times 9\frac{3}{8}$  Z.
- Nr. 50 Georg Busse aus Bennemühle, Ansicht aus der Eilenriede, Kreidezeichnung, weiß gehöht,  $9\frac{1}{2} \times 12$  Z.
- Nr. 51 A. Andreae, Das Rath Haus zu Göttingen, Aquarell,  $6 \times 7\frac{3}{4}$  Z.
- Nr. 52 G. Osterwald, Das Spital Tor zu Nürnberg, Aquarell, 1836,  $10\frac{1}{2} \times 8\frac{1}{4}$  Z.
- Nr. 53 G. Osterwald, Der schöne Erker am Pfarrhaus von St. Sebald in Nürnberg, Aquarell, 1836,  $10\frac{1}{4} \times 8$  Z.
- Nr. 59 W. John in Düsseldorf, Flache Rheingegend bei Düsseldorf, Aquarell, 1836,  $6\frac{7}{8} \times 8\frac{5}{8}$  Z.
- Nr. 60 F. Simler in Düsseldorf, Der gefleckte Ochse, Aquarell, 1835,  $5\frac{5}{8} \times 7$  Z, 1836 erworben.
- Nr. 61 Caspar Scheuren, Seesturm, Aquarell  $7\frac{1}{2} \times 10\frac{1}{8}$  Z, 1836 erworben.
- Nr. 64 A. Rethel, Hl. Lukas als Maler, 1835, Bleistiftzeichnung,  $7\frac{3}{4} \times 4\frac{1}{8}$  Z.
- Nr. 65 H. Mücke in Düsseldorf, Die Heilige vom Drachenfels, 1835, Bleistiftzeichnung  $8\frac{3}{4} \times 7\frac{1}{2}$  Z.
- Nr. 66 Eduard Bendemann, Abraham und Melchisedek, Bleistiftskizze, laviert, im April 1836,  $9\frac{1}{2} \times 13\frac{7}{8}$  Z, erworben Mai 1836.
- Nr. 67 H. Stilcke in Düsseldorf, Gefangene Christinnen, Tuschzeichnung, 1835,  $7\frac{2}{8} \times 7$  Z (Vorzeichnung für ein Ölgemälde).
- Nr. 68 Ph. Heindel in München, Die Margarethenkapelle der Nürnberger Burg, Tuschzeichnung, 1834,  $8\frac{3}{4} \times 6$  Z, 1835 erworben.
- Nr. 69 A. Tischbein in München, Betende Tirolerin, 1835, Aquarell,  $5 \times 3\frac{5}{8}$  Z, 1835 erworben.
- Nr. 71 Altman in München, Wildschützen in einem Bierkeller, 1833, Aquarell,  $4\frac{5}{8} \times 6$  Z, 1834 erworben.
- Nr. 72 Altman in München, Bauerntanz, 1834, Farbskizze,  $3\frac{3}{4} \times 4\frac{3}{4}$  Z, 1834 erworben.
- Nr. 73 Altman in München, Wirthshaus Stall in Tirol, 1835, Farbskizze,  $3 \times 3\frac{2}{8}$  Z, 1838 erworben.
- Nr. 76 C. Krazeisen in München, Griechische Palikaren, unter den Ruinen eines Tempels, 1835, Aquarell,  $5\frac{5}{8} \times 6\frac{3}{4}$  Z.
- Nr. 77, C. Krazeisen, In Ambelaki auf der Insel Salamis, 1836, Aquarell,  $7\frac{1}{4} \times 9\frac{1}{2}$  Z.
- Nr. 78, Wagner-Deines in München, Der Hirtenknabe, 1835, Aquarellskizze,  $8\frac{1}{2} \times 6\frac{1}{8}$  Z.
- Nr. 79, B. Stange in München, Fischerhütte bei Schleedorf, 1833, Aquarell,  $9\frac{1}{4} \times 14\frac{1}{2}$  Z, 1833 erworben.
- Nr. 94 Carl Rottmann, Ansicht auf Reggio di Calabria, 1834, Aquarell,  $8 \times 9\frac{1}{2}$  Z (Vorarbeit für Gemälde in den Münchner Hofgartenarkaden).
- Nr. 96 C. Kaltenmoser, Der Schwarzwälder mit seinem Mädchen, 1835, Aquarell,  $9\frac{1}{8} \times 7\frac{1}{2}$  Z.
- Nr. 97 Joseph Petzl in München, Griechische Frauen und Kinder bei einem Brunnen, 1835, Aquarell,  $8\frac{1}{4} \times 9\frac{1}{8}$  Z.
- Nr. 115 C. Krusemann im Haag, Eine Italienerin, Sepiastudie,  $6\frac{1}{2} \times 4\frac{3}{4}$ .
- Nr. 117 W. J. van Nuyen im Haag, Französische Küstengegend, 1834, Aquarell,  $6\frac{1}{4} \times 7\frac{5}{8}$  Z.
- Nr. 120 A. Schelfhout im Haag, Stürmische See, 1836, Tuschzeichnung,  $4\frac{1}{2} \times 6\frac{1}{8}$  Z.
- Nr. 121 A. Schelfhout, Ruhige See, 1836, Tuschzeichnung,  $4\frac{1}{2} \times 6\frac{1}{8}$  Z.
- Nr. 122 A. Schelfhout, Winterlandschaft, 1836, Zeichnung mit Tusche und Sepia,  $5\frac{3}{4} \times 7$ .
- Nr. 123 Bouton in Paris, Die trostlose Mutter, Aquarell,  $11\frac{3}{4} \times 9$  Z.
- Nr. 124 Eugène Soulié Paris, Das Hôtel de ville, 1836, Aquarell,  $7\frac{1}{2} \times 10\frac{1}{2}$ .
- Nr. 127 Kirner in Rom, Italienerin mit ihrem Kinde, 1836, Ölskizze,  $8\frac{1}{2} \times 6\frac{1}{4}$  (gerahmt bei den Ölgemälden und Skizzen lebender Meister).
- Nr. 128 Kirner in Rom, Spielende Kinder, 1836, Bleistiftzeichnung,  $6\frac{7}{8} \times 5\frac{1}{2}$  Z.
- Nr. 130 Rudolph von Habsburg geleitet den Geistlichen auf seinem Pferde durch den Bach, Ölskizze,  $9 \times 16\frac{1}{2}$  Z, (gerahmt, bei den Gemälden neuerer Meister).
- Nr. 132 Ernst Degen in Düsseldorf, Maria mit dem Kinde, 1836, Bleistiftzeichnung,  $4\frac{1}{4} \times 2\frac{3}{8}$  Z, 1837 erworben.
- Nr. 133 Waldorp im Haag, Ein Kanal in einer Holländischen Stadt, 1836, Sepiazeichnung,  $13\frac{1}{4} \times 9$  Z.
- Nr. 134 W. Dreiholz in Dordrecht, Meeresufer bei Ebbe, Aquarell,  $7\frac{3}{4} \times 10\frac{3}{4}$  Z.
- Nr. 135 S. Vermeer, Innere Stadtansicht, 1836, Sepiazeichnung,  $12\frac{1}{2} \times 10$  Z, 1837 erworben.
- Nr. 137 L. Kleyn im Haag, Der Strand bei Scheveningen, Aquarell,  $5\frac{5}{8} \times 8$  Z.
- Nr. 142 Oscar Gué in Paris, Portal einer Kirche in der Normandie, Aquarell,  $10 \times 7\frac{3}{8}$  Z, April 1837.
- Nr. 143 J. A. Schelver aus Osnabrück, Die erschreckte Gänseherde, 1837, Aquarell,  $7\frac{1}{8} \times 9\frac{1}{4}$  Z, Januar 1837 erworben.
- Nr. 150 Caspar Scheuren, Kirche in Daurenau an der Lahn, Bleistiftzeichnung,  $8 \times 4\frac{7}{8}$  Z, Januar 1833 erworben.
- Nr. 157 M. Schoumann in Dordrecht, Bewegte See, 1837, Tuschzeichnung,  $7\frac{5}{8} \times 10$  Z.



- Nr. 159 W. Dreiholz in Dordrecht, Sturm auf der See, 1837, Farbenzeichnung,  $5 \times 7\frac{1}{4}$  Z.
- Nr. 160 P. J. Schotel in Medemblick, Die Ausfahrt aus dem Hafen, 1837, Tuschzeichnung,  $5\frac{1}{8} \times 7\frac{3}{8}$  Z.
- Nr. 162 J. A. Klein, Der Fuhrmann bei der Schmiede, 1836, Aquarell,  $7\frac{1}{2} \times 11$  Z, 1836 erworben.
- Nr. 165 W. H. Schmidt im Haag, Familienszene, 1837, Sepiazeichnung, farbig laviert,  $7\frac{7}{8} \times 7\frac{1}{8}$  Z.
- Nr. 166 P. A. Duyxhoorn, Ruhige See, Zeichnung mit Tusche und Sepia,  $6 \times 8\frac{1}{4}$  Z.
- Nr. 167 C. F. Lessing, Die Hussitenpredigt, Mai 1831, Tuschzeichnung, oben abgerundet,  $21 \times 26$  Zoll (Erster Entwurf zum Gemälde), 1837 erworben, unter Glas und Rahmen.
- Nr. 168 Wilhelm Ahlborn, Italienische Landschaft, 1834 in Berlin, Sepiazeichnung,  $16 \times 21$  Z.
- Nr. 169 Friedrich Müller in Cassel, Ruth und Boas, Bleistiftzeichnung,  $14\frac{3}{4} \times 20$  Z, 1835 erworben, unter Glas und Rahmen.
- Nr. 170 Domenico Quaglio, Die Cathedrale von Thann im Elsaß, Tuschzeichnung,  $19\frac{1}{2} \times 26$  Z (Vorzeichnung zu einer Lithographie), 1835, hinter Glas im Rahmen.
- Nr. 171 Domenico Quaglio, Das Isartor zu München, Kolorierte Zeichnung,  $18 \times 27$  Z (ihrer Größe wegen in der Mappe der Geschenke und Andenken von Kupferstichen und Lithographien).
- Nr. 172 Domenico Quaglio, Das Rathaus zu Hannover, Bleistiftzeichnung,  $17\frac{1}{2} \times 21\frac{3}{4}$  Z, im August 1837 erworben, hinter Glas im Rahmen.
- Nr. 173 A. Boecking in Düsseldorf, Landschaft (flache Gegend, wie in der Nähe von Düsseldorf), Zeichnung mit Sepia und Tusche,  $5\frac{3}{4} \times 8$  Z.
- Nr. 174 C. Grabau in Bremen, Viehstück, 1838, Aquarell,  $6\frac{1}{4} \times 8$  Z, März 1838 erworben.
- Nr. 175 L. Schreins in Düsseldorf, Waldlandschaft, Zeichnung mit Tusche und Sepia,  $7\frac{1}{4} \times 9\frac{1}{4}$  Z, Februar 1838 erworben.
- Nr. 176 B. J. van Hove im Haag, Ansicht von Delft, 1837, Aquarell,  $8 \times 8\frac{3}{4}$  Z, 1838 erworben.
- Nr. 196 Victor Sittig aus Düsseldorf, Der Hufschmied, 1838, Aquarell,  $6\frac{7}{8} \times 10$  Z, Oktober 1838 erworben.
- Nr. 217 Robert Kummer in Dresden, Slavischer Urwald, Sepiazeichnung,  $8\frac{1}{2} \times 11$  Z.
- Nr. 218 J. Moerenhout im Haag, Husar auf Vorposten, 1838, Sepiazeichnung,  $4\frac{5}{8} \times 5\frac{1}{8}$  Z.
- Nr. 221 Arnold Schulten in Düsseldorf, Waldparthie mit Entenjäger, 1838, Zeichnung mit Tusche und Sepia, koloriert,  $7\frac{1}{8} \times 11$  Z, Januar 1838 erworben.
- Nr. 227 van Bing in Amsterdam, Das Kind mit der Puppe, 1839, Zeichnung mit Sepia und Tusche, weiß gehöht,  $8\frac{1}{2} \times 7$  Z.
- Nr. 228 Js. Verhoogh in Rotterdam, Ansicht des alten Bruiittoren an der Festung zu Rotterdam, 1839, Aquarell,  $6\frac{1}{4} \times 8\frac{1}{2}$  Z.
- Nr. 235 Dr. Frederick, Hofmaler in Hannover, Des Landwehr Mannes Abschied, 1839, Aquarell,  $7\frac{7}{8} \times 5\frac{3}{4}$  Z.
- Nr. 236 August Lucas in Darmstadt, Das Heidelberger Schloß, Aquarell,  $8 \times 9\frac{3}{4}$  Z, July 1839 erworben.
- Nr. 237 W. J. van Nyen im Haag, Die alte Verkäuferin, Aquarell,  $6\frac{1}{4} \times 4\frac{1}{2}$  Z, Dezember 1839 erworben.
- Nr. 238 H. van Hobe de Yonghe, Ruhe auf der Jagd, Zeichnung mit Tusche und Sepia,  $6\frac{3}{4} \times 9\frac{1}{2}$  Z.
- Nr. 245 Wilhelm Ahlborn, Die Altane des Klosters bey Amalfi, Sepiazeichnung,  $8\frac{1}{4} \times 11$  Z.
- Nr. 246 W. Verschuur im Haag, Pferde in einer Landschaft, 1839, Aquarell,  $5\frac{3}{4} \times 7\frac{1}{2}$  Z, 1840 erworben.
- Nr. 247 Ludwig Moralt in München, Studienkopf, 1838 Bleistiftzeichnung,  $9\frac{3}{4} \times 7\frac{3}{4}$  Z.
- Nr. 248 Max Haiber in München, Studienkopf (Kopf eines Greises), 1839, Bleistiftzeichnung,  $10 \times 8$  Z.
- Nr. 249 Fr. Hellweger in München, Studienkopf (junger Mönch), 1840, Bleistiftzeichnung,  $9\frac{1}{4} \times 8$  Z.
- Nr. 250 C. F. Lessing, Der Kloster-Kirchhof im Schnee, monogr. u. »November 1830« datiert, Farbenzeichnung,  $11\frac{1}{2} \times 9\frac{3}{4}$  (Entwurf zum Gemälde), 1841 erworben.
- Nr. 251 C. F. Lessing, Der heimkehrende Kreuzritter, monogr. u. »April 30« datiert, Zeichnung mit Sepia und Tusche,  $9\frac{5}{8} \times 9\frac{3}{4}$  Z (Vgl. Ölgemälde, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Inv. 67.283, monogr. u. datiert: C. F. L. July 1835. Vgl. Abb. bei Hildegard Zimmermann, 1931, S. 144).
- Nr. 254 Sonderland in Düsseldorf, Der Rattenfänger, Tuschzeichnung,  $9 \times 7\frac{1}{2}$  Z (Vorzeichnung zur Radierung in der Folge der Illustrationen Deutscher Gedichte).
- Nr. 255 Henry Ritter aus Canada in Düsseldorf, On peut on etre mieux qu'on sein de sa famille, Farbige Tuschzeichnung,  $7\frac{3}{8} \times 7\frac{3}{4}$  Z (Vorarbeit für Gemälde »Unbehaglichkeit«).
- Nr. 256 J. F. Dielmann aus Frankfurt a M, Dorfplatz in Wahlheim, 1840, Bleistiftzeichnung, weiß gehöht,  $9\frac{1}{4} \times 8\frac{1}{4}$  Z.
- Nr. 261 Carl Hübner, Die Gerichtsstube in einer kleinen Stadt, 1841, Aquarell,  $5\frac{3}{8} \times 7\frac{7}{8}$  Z, 1841 erworben.
- Nr. 262 G. Osterwald in Hannover, Die Igel Säule, 1841, Aquarell,  $11\frac{3}{4} \times 9\frac{3}{4}$  Z, Mai 1841 erworben.
- Nr. 264 Kreins im Haag, Ruine am Wasser, 1839, Zeichnung mit Sepia und Tusche,  $7\frac{1}{2} \times 5\frac{7}{8}$  Z, 1841 erworben.
- Nr. 267 P. L. Dubourcq in Amsterdam, Ruine des Schlosses von Vianden in Luxemburg, 1842, Zeichnung mit Tusche und Sepia,  $8\frac{3}{4} \times 7\frac{3}{8}$  Z, 1842 erworben.
- Nr. 268 Carl Hübner in Düsseldorf, Die Teufelsbrücke an der Roßtrappe im Bodetal, 1842/Aquarell,  $7\frac{3}{4} \times 6\frac{1}{8}$  Z, März 1842 erworben.
- Nr. 269 R. H. Hardorf in Hamburg, Partie an einem Kanal bei Dordrecht, Federzeichnung,  $6\frac{3}{8} \times 8\frac{5}{8}$  Z, Februar 1842 erworben.
- Nr. 270 R. H. Hardorf, Die Zuydersee bey Harlingen, 1842, Federzeichnung,  $6\frac{3}{8} \times 8\frac{5}{3}$  Z (Gegenstück der vorigen Zeichnung).
- Nr. 272a Balke aus Schweden in Dresden, Das Nordkap, 1849, Ölskizze,  $3\frac{3}{4} \times 4\frac{3}{4}$  Z.
- Nr. 272b Balke aus Schweden, Nordische Landschaft, Ölskizze,  $3\frac{3}{4} \times 4\frac{3}{4}$  Z.



- Nr. 279 H. Hanstein, Der König und die Sängerin, ungetuschte Bleistiftzeichnung,  $7\frac{3}{4} \times 8\frac{1}{4}$  Z
- Nr. 283 A. Andreae, Der Dom zu Ulm, 1840, Aquarell,  $13\frac{1}{2} \times 9\frac{3}{4}$  Z
- Nr. 284 A. Andreae, Im Dogen Palast zu Venedig, 1838 lavierte Zeichnung,  $9\frac{3}{4} \times 13$  Z (am 5 Febr. 1860 dem Pr. Leuit. Andreae, Neffen des Künstlers, verehrt und fällt hier aus)
- Nr. 285 A. Andreae, Die Laube des Rathauses zu Hannover, 1837, Bleistiftzeichnung,  $7 \times 6\frac{3}{4}$
- Nr. 289 A. Andreae, S. Fermo maggiore in Verona, 1838, Bleistiftzeichnung,  $8 \times 7$  Z
- Nr. 291 Georg Busse aus Hannover, Die Eisenbahn bey Castellamare, 1843, Aquarell,  $8\frac{1}{2} \times 13$  Z
- Nr. 292 Schwarz, Bauinspector in Hannover, Die Ehrenpforte auf dem Hannoverschen Bahnhof, 1844, Farbskizze,  $14 \times 11$  Z
- Nr. 295 J. P. Cooper in London, Die Herde im Wasser, 1844 Bleistiftzeichnung,  $7\frac{1}{2} \times 10$  Z
- Nr. 301 A. Andreae, Das Osthofer Tor in Soest 1836, Bleistiftzeichnung,  $8 \times 7$  Z (aus der Detmoldschen Auction; am 5 Febr. 1860 dem B. Lieut. Andreae, Neffen des Künstlers, verehrt – fällt hier deshalb aus)
- Nr. 302 A. Andreae, Ansicht aus Xanten, 1836, Bleistiftzeichnung,  $8 \times 7$  Z (aus der Detmoldschen Sammlung)
- Nr. 303 P. J. Peters in Stuttgart, Ansicht einer Holzschneidmühle, zum Windhof gehörig, oberhalb Wildbad, an der Enz, 1858, Aquarell,  $7 \times 10 \text{ I} \times 10 \times 7 \text{ I}$ , 1858 erworben
- Nr. 307 J. H. Schönfeld in München, Ansicht eines Kirchhofes, datiert 27.4.31, Aquarell,  $11 \times 8$  Z (Aus der Auction der Sammlung Stiglmaier)
- Nr. 308 E. Sprosse, Der Altchristliche Altar im alten Dom St Stephan zu Regensburg, Bleistiftzeichnung,  $9 \times 8 \text{ I} \times 7 \times 1 \text{ I}$  (Aus der Auction der Sammlung Stiglmaier)
- Nr. 312 Carl Reinhart, Schroffe Felsenpartie, Sepiazeichnung,  $7 \times 5 \text{ I} \times 10 \times 9 \text{ I}$ , (aus der Auktion der Slg. Schulze, Celle)
- Nr. 315 Karl Spitzweg, Weibliche Figur, Zeichnung



## Abgekürzt zitierte Literatur

- Achilles 1989**  
Walter Achilles: Der historische Marktplatz – Gestalt und Bebauung, in: Heinz-Günther Borck u.a.: Der Marktplatz zu Hildesheim. Dokumentation des Wiederaufbaus, Hildesheim 1989, S. 23–58.
- AKL**  
Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, München/Leipzig 1992ff.
- Andresen**  
Andreas Andresen: Die Deutschen Maler-Radierer des 19. Jahrhunderts, 5 Bde., Leipzig 1866–1874
- Anker 1987**  
Valentina Anker: Alexandre Calame. Vie et œuvre. Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Fribourg (Schweiz) 1987
- Anker 2000**  
Valentina Anker: Alexandre Calame (1810–1864). Dessins. Catalogue raisonné, Bern 2000
- Arndt 2000**  
Karl Arndt: Carl Wilhelm Friedrich Oesterley, ein Göttinger Kunsthistoriker, Maler und Zeichner, in: Göttinger Jahrbuch 48, 2000, S. 67–95
- Arnold 2000**  
Alice Laura Arnold: Poetische Momente der Weltgeschichte. Studien zu den Wandbildern in Schloß Hohenschwangau, Ms. Mag. Arb. München 2000
- Arnold 2003**  
Alice Laura Arnold: Poetische Momente der Weltgeschichte. Die Wandbilder in Schloß Hohenschwangau, Diss. masch. München 2003
- Ausst.-Kat. Aachen 1995**  
Dagmar Preising (Bearb.): Rheinromantik. Lithographische Bildtafeln nach Caspar Scheuren, Suermondt-Ludwig-Museum Aachen 1995, Aachen 1995
- Ausst.-Kat. Aachen 1997**  
Dagmar Preising (Bearb.): Caspar Scheuren. Fischer-Leben. Eine Aquarellfolge, Suermondt-Ludwig-Museum Aachen 1997, Aachen 1997
- Ausst.-Kat. Aachen 1999**  
Adam C. Oellers (Bearb.): Die Kindheit Karls des Grossen. Fresken-Entwürfe Moritz von Schwind's für das Schloß Hohenschwangau (1834/35), Stadtgeschichtliches Museum Burg Frankenberg Aachen 1999, Aachen 1999
- Ausst.-Kat. Basel 1982/83**  
Eva Maria Krafft (Bearb.): Zeichnungen deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel 1982/83, Basel 1982
- Ausst.-Kat. Basel 2002/03**  
Bernd Wolfgang Lindemann/Claudia Santucci (Bearb.): Vorbild Holland. Genre und Landschaft im 19. Jahrhundert, Kunstmuseum Basel 2002/03, Basel 2002
- Ausst.-Kat. Berlin 1906**  
Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 bis 1875. Gemälde und Skulpturen, Zweite Auflage, Königliche Nationalgalerie Berlin 1906, München 1906
- Ausst.-Kat. Berlin 1980/81**  
Gottfried Riemann (Bearb.): Karl Friedrich Schinkel. 1781–1841, Staatliche Museen zu Berlin, Altes Museum 1980/81, Berlin 1980
- Ausst.-Kat. Berlin 1989**  
Asmus Jakob Carstens und Joseph Anton Koch. Zwei Zeitgenossen der Französischen Revolution. Zeichnungen, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie 1989, Berlin 1989
- Ausst.-Kat. Berlin 1991**  
Hans Mielke (Bearb.): Albrecht Dürer. 50 Meisterzeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 1991, Berlin 1991
- Ausst.-Kat. Berlin/Los Angeles/New York/London/Genf 1993–95**  
Caspar David Friedrich to Ferdinand Hodler. A Romantic Tradition. Nineteenth Century Paintings and Drawings from the Oskar Reinhart Foundation Winterthur, Berlin/Los Angeles/New York/London/Genf 1993–1995, Frankfurt a. M. 1993
- Ausst.-Kat. Berlin/München 2000**  
Lutz S. Malke (Hrsg.): Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin/Schack-Galerie, Staatsgemäldesammlungen, München 2000, Leipzig 2000
- Ausst.-Kat. Bielefeld 1976**  
Rolf Andree/Ute Ricke-Immel (Bearb.): The Hudson and the Rhine. Die amerikanische Malerkolonie in Düsseldorf im 19. Jahrhundert, Kunsthalle Bielefeld 1976, Düsseldorf 1976
- Ausst.-Kat. Bonn 1992**  
Wilhelm von Schadow und sein Kreis. Materialien und Dokumente zur Düsseldorfer Malerschule, Stadtmuseum Bonn 1992, Bonn 1992
- Ausst.-Kat. Braunschweig 1999**  
Silke Gatenbröcker (Bearb.): Aquarelle der Romantik. Ausgewählte Blätter der Sammlung Hausmann, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1999/2000, Braunschweig 1999
- Ausst.-Kat. Bremen/Coburg/Mannheim 1998**  
Im Land der Sehnsucht. Mit Bleistift und Kamera durch Italien. 1820 bis 1880, Kunsthalle Bremen/Kunstsammlungen der Veste Coburg/Kunsthalle Mannheim 1998, Bremen 1998
- Ausst.-Kat. Bremen 2001**  
Anne Röver Kann (Hrsg.): Rembrandt, oder nicht? Die Zeichnungen, Kunsthalle Bremen 2001, Bremen 2001
- Ausst.-Kat. Cismar/Mainz 1991**  
Friedrich Nerly und die Künstler um Carl Friedrich von Rumohr, Kloster Cismar, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum/Landesmuseum Mainz 1991, Cismar 1991
- Ausst.-Kat. Den Haag 1997**  
Tjny de Liefde-van Brakel (Bearb.): Een Haagse schildersfamilie uit de negentiende eeuw. Hendrikus, Gerardine en Julius van de Sande Bakhuyzen, Haags Historisch Museum 1997, Zwolle 1997
- Ausst.-Kat. Dresden/Hannover 1984**  
Ludwig Richter und sein Kreis, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister/Landesmuseum Hannover 1984, Leipzig 1984
- Ausst.-Kat. Dresden/München 2003/04**  
Ludwig Richter – Der Maler. Ausstellung zum 200. Geburtstag, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister/Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Neue Pina-kothek, 2003/04, München/Berlin 2003



- Ausst.-Kat. Düsseldorf 1962**  
Wilhelm von Schadow. 1788–1862. Gedächtnis-Ausstellung aus Anlaß seines 100. Todesjahres, Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf 1962, Düsseldorf 1962
- Ausst.-Kat. Düsseldorf 1979**  
Die Düsseldorfer Malerschule, Kunstmuseum Düsseldorf/Mathildenhöhe Darmstadt 1979, Mainz 1979
- Ausst.-Kat. Düsseldorf 1995**  
Martina Sitt/Bettina Baumgärtel (Bearb.): Angesichts der Natur. Positionen der Landschaft in Malerei und Zeichnung zwischen 1780 und 1850. Aus dem Bestand des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof mit Sammlung der Kunstakademie NRW, Kunstmuseum im Ehrenhof Düsseldorf 1995, Köln 1995
- Ausst.-Kat. Düsseldorf/Hamburg/Linz 1997/98**  
Andreas und Oswald Achenbach. Das A und O der Landschaft, Kunstmuseum Düsseldorf/Altonaer Museum Hamburg/Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum Linz 1997/98, Köln 1997
- Ausst.-Kat. Düsseldorf/Oldenburg 2000**  
Carl Friedrich Lessing. Romantiker und Rebell, Kunstmuseum Düsseldorf/Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg 2000, Bremen 2000
- Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. 1887**  
Katalog der Ausstellung von Werken Moritz von Schwind, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift zu Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. 1887
- Ausst.-Kat. Frankfurt 1994**  
Sabine Schulze (Hrsg.): Goethe und die Kunst, Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M. 1994, Ostfildern 1994
- Ausst.-Kat. Frankfurt 1994/95**  
»Von Kunst und Kennerschaft«. Die Graphische Sammlung im Städelschen Kunstinstitut unter Johann David Passavant, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt a. M. 1994/95, Frankfurt 1994
- Ausst.-Kat. Frankfurt/München 1990**  
Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt a. M., Architekturmuseum der Technischen Universität München (Neue Pinakothek) 1990, München 1990
- Ausst.-Kat. Grafting 2000**  
Rotraut Acker (Hrsg.): Max Joseph Wagenbauer, Rathaus Grafting 2000, Grafting 2000
- Ausst.-Kat. Haarlem 1994**  
Frank van der Velden (Bearb.): Andreas Schelfhout (1787–1870) en zijn tekeningen in Teylers Museum, Teylers Museum Haarlem 1994, Haarlem 1994
- Ausst.-Kat. Halberstadt 2002**  
Antje Ziehr (Hrsg.): Carl Hasenpflug (1802–1858). Wahrheit und Vision, Städtisches Museum Halberstadt 2002, Halberstadt 2002
- Ausst.-Kat. Halberstadt 2003**  
Armin Schulze (Hrsg.): Carl Hasenpflug (1802–1858). Skizzenbuch von 1831, Städtisches Museum Halberstadt 2003, Halberstadt 2003
- Ausst.-Kat. Hamburg 2000**  
Im Lichte Caspar David Friedrichs. Frühe Freilichtmalerei in Dänemark und Norddeutschland, National Gallery of Canada Ottawa/Hamburger Kunsthalle/Thorvaldsens Museum Kopenhagen, Hamburg 2000
- Ausst.-Kat. Hamburg 2001**  
Ausst.-Kat. Uwe M. Schneede (Hrsg.): Von Dürer bis Goya. 100 Meisterzeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle, Hamburger Kunsthalle 2001
- Ausst.-Kat. Hamburg/Flensburg/Nivaa 1997/98**  
Louis Gurlitt. 1812–1897. Porträts europäischer Landschaften in Gemälden und Zeichnungen, Altonaer Museum Hamburg/Museumsberg Flensburg/Nivaagaards Malerisamling Nivaa 1997/98, München 1997
- Ausst.-Kat. Hamburg/Lübeck 1998/99**  
Von Rom nach Rothenburg. Deutsche Zeichner des 18. und 19. Jahrhunderts zwischen Italiensehnsucht, Romantik und Biedermeier, Ernst Barlach-Haus Hamburg, 1998/Museum für Kunst und Kulturgeschichte Lübeck 1999, Lübeck 1998
- Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover 1833ff.**  
Verzeichnis der ersten/zweiten (etc.) Kunstausstellung in Hannover. Eröffnet am 24. Februar 1833/1834 (etc.), Hannover 1833ff.
- Ausst.-Kat. Hannover 1955**  
R. Behrens (Bearb.): Carl Oesterley. Niedersächsische Landesgalerie Hannover 1955, Hannover 1955
- Ausst.-Kat. Hannover 1962**  
Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts. Aus der Sammlung Bernhard Hausmann, Kestner-Museum Hannover 1962, Hannover 1962
- Ausst.-Kat. Hannover 1982**  
Bürger und Bilder. Kunstverein Hannover 1832–1982. Zum 150jährigen Jubiläum des Kunstvereins Hannover, Hannover 1982
- Ausst.-Kat. Hannover 1998**  
Biedermeier und Revolution. Hannover 1848, Historisches Museum Hannover 1998, Hannover 1998
- Ausst.-Kat. Heidelberg 1995**  
Carl Philipp Fohr und seine Künstlerfreunde in Rom, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg 1995, Heidelberg 1995
- Ausst.-Kat. Heidelberg/München 1997/98**  
Christoph Heilmann/Erika Rödiger-Diruf (Hrsg.): Landschaft als Geschichte. Carl Rottmann. 1797–1850, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg/Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 1997/98, München 1998
- Ausst.-Kat. Ingolstadt 1982**  
Ernst Aichner (Hrsg.): Bayerische Militärmaler von Beich bis Thöny, Bayerisches Armeemuseum Ingolstadt 1982, Ingolstadt 1982
- Ausst.-Kat. Jülich 2001**  
Marcell Perse (Hrsg.): Natur im Blick. Die Landschaften des Johann Wilhelm Schirmer (Jülich 1807–Karlsruhe 1863), (= Bestandskatalog Jülich, Führer des Stadtgeschichtlichen Museums Jülich, 16), Jülich 2001
- Ausst.-Kat. Karlsruhe 1977/78**  
Friedrich Weinbrenner. 1766–1826, Institut für Baugeschichte an der Universität Karlsruhe/Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1977/78, 2. Auflage, Karlsruhe 1982
- Ausst.-Kat. Karlsruhe 1989**  
Carl Ludwig Frommel. 1789–1863. Zum 200. Geburtstag. Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe 1989, Karlsruhe 1989
- Ausst.-Kat. Karlsruhe 1996**  
Deutsche Meister 1800–1850 aus der staatlichen Kunsthalle, Karlsruhe 1996
- Ausst.-Kat. Karlsruhe/Leipzig 1996/97**  
Moritz von Schwind – Meister der Spätromantik, Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe/Museum der Bildenden Künste Leipzig 1996/97, Karlsruhe 1996
- Ausst.-Kat. Karlsruhe/Aachen 2002**  
Johann Wilhelm Schirmer in seiner Zeit. Landschaft im 19. Jahrhundert zwischen Wirklichkeit und Ideal, Staatliche Kunsthalle



Karlsruhe/Suermondt-Ludwig-Museum Aachen 2002, Heidelberg 2002

**Ausst.-Kat. Kassel 2000**

Hans Ottomeyer/Christiane Lukatis (Hrsg.): Mit Pinsel, Feder und Stift. Meisterzeichnungen der Graphischen Sammlung, Staatliche Museen Kassel, Schloß Wilhelmshöhe 2000, Wolftrathshausen 2000

**Ausst.-Kat. Kiel 1990**

Johann Schlick (Bearb.): 150 Handzeichnungen und Aquarelle aus fünf Jahrhunderten. Aus der Graphischen Sammlung der Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts-Universität und des Schleswig-Holsteinischen Kunstvereins, Kunsthalle zu Kiel 1990/ Museum Morsbroich Leverkusen 1991, Kiel 1990

**Ausst.-Kat. Kiel 2003**

Dirk Luckow (Hrsg.): See history 2003. Eine Sammlung wird ausgestellt, Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts-Universität/ Schleswig-Holsteinischer Kunstverein Kiel, Hamburg 2003

**Ausst.-Kat. Köln 1987/88**

Ekkehard Mai/Anke Repp-Eckert (Hrsg.): Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet, Wallraf-Richartz-Museum Köln/Kunsthhaus Zürich/Musée des Beaux-Arts Lyon 1987/88, Mailand u.a. 1987

**Ausst.-Kat. Königswinter 1981**

Georg Reinhardt (Bearb.): Caspar Scheuren. 1810–1887. Landschaft und Geschichte der Rheinlande, Siebengebirgsmuseum Königswinter 1981, Köln/Bonn 1981

**Ausst.-Kat. Leipzig 1992**

Dieter Gleisberg/Dietulf Sander/Karl-Heinz Mehnert (Bearb.): Das 19. Jahrhundert in München. Gemälde aus dem Besitz des Museums der bildenden Künste Leipzig, Leipzig 1992

**Ausst.-Kat. Leipzig/Bremen 1994**

Julius Schnorr von Carolsfeld. 1794–1872, Museum der Bildenden Künste Leipzig/Kunsthalle Bremen 1994, Leipzig 1994

**Ausst.-Kat. Leipzig/München 1998–2000**

Maximilian Speck von Sternburg. Ein Europäer der Goethezeit als Kunstsammler, Museum der bildenden Künste Leipzig 1998/99, Haus der Kunst München 2000, Leipzig 1998

**Ausst.-Kat. London 1994**

Antony Griffith/Frances Carey: German Printmaking in the Age of Goethe, British Museum London 1994, London 1994

**Ausst.-Kat. Lübeck 1989**

Andreas Blühm/Gerhard Gerkens (Hrsg.): Johann Friedrich Overbeck. 1789–1869. Zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck im Behnhaus 1989, Lübeck 1989

**Ausst.-Kat. Mainz 1983**

Die Künstlerfamilien Lindenschmit aus Mainz. Gemälde, Graphiken, Dokumente, Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz 1983, Mainz 1983

**Ausst.-Kat. Mainz 1999**

Anton Neugebauer/Norbert Suhr (Bearb.): Burgenromantik. Darstellungen der Brüderpaare Lasinsky und Lindenschmidt, Landesmuseum Mainz, Graphische Sammlung 1999, Mainz 1999

**Ausst.-Kat. Mainz 2001**

Antike zwischen Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen, Winckelmann-Gesellschaft/Winckelmann-Museum Stendal 2001, Mainz 2001

**Ausst.-Kat. München 1968**

Martha Dreesbach/Margot Pachali (Bearb.): München im Bild. Aus der Sammlung Carlo Proebst, München 1968

**Ausst.-Kat. München 1979**

Münchner Landschaftsmalerei 1800–1850, Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1979, München 1979

**Ausst.-Kat. München 1979/80**

Gisela Scheffler, Barbara Hardtwig (Bearb.): Von Dillis bis Piloty. Deutsche und österreichische Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen 1790–1850 aus eigenem Besitz, Staatliche Graphische Sammlung München 1979/80, München 1979

**Ausst.-Kat. München 1980**

Wittelsbach und Bayern, Bd. III/2: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, Völkerkundemuseum München 1980, München 1980

**Ausst.-Kat. München 1981**

Gisela Scheffler (Bearb.): Deutsche Künstler um Ludwig I. in Rom, Staatliche Graphische Sammlung München 1981, München 1981

**Ausst.-Kat. München 1985**

Deutsche Romantiker. Bildthemen der Zeit von 1800 bis 1850, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 1985, München 1985

**Ausst.-Kat. München 1986**

»Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...«. Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 9: Aufsätze, hrsg. v. Johannes Erichsen/Uwe Puschner, Haus der Bayerischen Geschichte München 1986, Regensburg 1986

**Ausst.-Kat. München 1987**

Winfried Nerdinger (Hrsg.): Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825–1848, Technische Universität München, Münchner Stadtmuseum, Zentralinstitut für Kunstgeschichte 1987, München 1987

**Ausst.-Kat. München 1991**

Gerd Bartoschek (Bearb.): Münchner Biedermeier. Aquarelle aus der Sammlung der Königin Elisabeth von Preußen, Ausstellung der Bayerischen Vereinsbank und der Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci im Palais Preysing, München 1991, München 1991

**Ausst.-Kat. München 1991/92**

Christoph Heilmann (Hrsg.): Johann Georg von Dillis 1759–1841. Landschaft und Menschenbild, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Neue Pinakothek/Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum 1991/1992, München 1991

**Ausst.-Kat. München 1994**

Antony Griffith/Frances Carey: German Printmaking in the Age of Goethe, The British Museum London 1994, London 1994

**Ausst.-Kat. München 1994 a**

Christian Lenz (Hrsg.): Adolf Friedrich Graf von Schack. Kunstsammler, Literat und Reisender, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Schack-Galerie 1994, München 1994

**Ausst.-Kat. München 1998**

Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Hrsg.): Die Wittelsbacher und ihre Malerfreunde. Eine Miniaturensammlung aus der Zeit der Romantik, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München 1998, München 1998

**Ausst.-Kat. München 1999/2000**

Reinhold Baumstark (Hrsg.): Das Neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I., Bayerisches Nationalmuseum München 1999/2000, München 1999

**Ausst.-Kat. München 2000**

Winfried Nerdinger (Hrsg.): Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784–1864, Münchener Stadtmuseum 2000, München 2000



**Ausst.-Kat. München/Berlin/Kiel 1992/93**

Konstanty Kalinowski/Christoph Heilmann (Hrsg.): Sammlung Graf Raczyński. Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznań, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Neue Pinakothek/Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie; Kunsthalle zu Kiel 1992/93, München 1992

**Ausst.-Kat. München/Saarbrücken 1993/94**

Ideal und Natur. Aquarelle und Zeichnungen im Lenbachhaus 1750–1850, Städtische Galerie im Lenbachhaus München/Saarland-Museum Saarbrücken 1993/94, München 1993

**Ausst.-Kat. Neuss 1982/83**

Irmgard Feldhaus, Jutta Assel (Bearb.): Julius Schnorr von Carolsfeld. Die Bibel in Bildern und andere biblische Bilderfolgen der Nazarener, Clemens-Sels-Museum Neuss 1982/83, Neuss 1982

**Ausst. Kat. Olevano Romano 1997**

Domenico Riccardi (Hrsg.): Deutsche romantische Künstler des frühen 19. Jahrhunderts in Olevano Romano, Comune di Olevano Romano 1997, Mailand 1997

**Ausst.-Kat. Potsdam 1995**

Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König. Zum 200. Geburtstag, Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Neue Orangerie im Park von Sanssouci, Potsdam 1995, Potsdam 1995

**Ausst.-Kat. Potsdam/München 1991**

Münchner Biedermeier. Aquarelle aus der Sammlung der Königin Elisabeth von Preußen, Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci/Bayerische Vereinsbank München 1991, München 1991

**Ausst.-Kat. Rom 1981**

Gianna Piantoni/Stefano Susinno (Bearb.): I Nazareni a Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea Rom 1981, Rom 1981

**Ausst.-Kat. Rom/München 1981**

Klaus Gallwitz (Hrsg.): Die Nazarener in Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea Rom, deutsche Ausgabe, München 1981

**Ausst.-Kat. Rotterdam 1994/95**

Nederlandse tekeningen uit de negentiende eeuw 1. 1800–1850. Keuze uit de verzameling van het Prentenkabinet, Museum Boijmans-van Beuningen Rotterdam 1994/95, Rotterdam 1994

**Ausst.-Kat. Schweinfurt 2002**

Jens Christian Jensen (Bearb.): Carl Spitzweg. Gemälde und Zeichnungen im Museum Georg Schäfer, Schweinfurt 2002, München u.a. 2002

**Ausst.-Kat. Stuttgart 1989**

Christian von Holst (Bearb.): Joseph Anton Koch. 1768–1839. Ansichten der Natur, Staatsgalerie Stuttgart 1989, Stuttgart 1989

**Ausst.-Kat. Stuttgart 1999**

Zeichnungen aus fünf Jahrhunderten. Eine Stuttgarter Privatsammlung, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung 1999, Stuttgart 1999

**Ausst.-Kat. Weimar 1978**

Rainer Krauß (Bearb.): Friedrich Preller. Ausstellung anlässlich seines 100. Todestages, Kunstsammlungen zu Weimar 1978, Weimar 1978

**Ausst.-Kat. Weimar 1998**

Hanna Hohl/Hermann Mildener/Hinrich Sieveking: Franz Theobald Horny. Ein Romantiker im Lichte Italiens. Im Blickfeld der Goethezeit II, Kunstsammlungen zu Weimar 1998, Berlin 1998

**Ausst.-Kat. Wien 1897**

Schubert-Ausstellung der K. K. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien, verbunden mit einer Ausstellung von Werken der Maler Moritz von Schwind, Josef Danhauser und Leopold Kupelwieser, Künstlerhaus Wien 1897, Wien 1897

**Ausst.-Kat. Wien 1990**

Von Caspar David Friedrich bis Adolph Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Romantik aus der Nationalgalerie Berlin (DDR), Forum der Länderbank Wien 1990, München 1990

**Ausst.-Kat. Wien/München 1986**

Hubert Adolph (Bearb.): Auf der Suche nach dem Goldenen Zeitalter. Niederländische Malerei in der Zeit der Romantik, Österreichische Galerie Wien, Oberes Belvedere/Neue Pinakothek München 1986, Wien 1986

**Ausst.-Kat. Wuppertal 2003**

Sabine Fehlemann (Hrsg.): Das irdische Paradies – Sammlung Vollmer, Von der Heydt-Museum Wuppertal 2003, Wuppertal 2003

**Baisch 1882**

Otto Baisch: Johann Christian Reinhart und seine Kreise, Leipzig 1882

**Baumgartner 1987**

Georg Baumgartner: Schloß Hohenschwangau. Eine Untersuchung zum Schloßbau der Romantik (Diss. München 1977), München 1987

**Bernhard 1973**

Marianne Bernhard (Hrsg.): Romantiker Handzeichnungen, München 1973

**Bernhard 1974**

Marianne Bernhard (Hrsg.): Franz Graf von Pocci. Die gesamte Druckgraphik, München 1974

**Best.-Kat. Berlin 1976**

Barbara Dieterich/Peter Krieger/Elisabeth Krimmel-Decker (Bearb.): Verzeichnis der vereinigten Kunstsammlungen Nationalgalerie (Preußischer Kulturbesitz). Galerie des 20. Jahrhunderts (Land Berlin), Bd. I, 19. Jahrhundert, Berlin 1976

**Best.-Kat. Berlin 1977**

Verzeichnis der vereinigten Kunstsammlungen Nationalgalerie (Preußischer Kulturbesitz) Galerie des 20. Jahrhunderts (Land Berlin), Bd. 1: Barbara Dieterich (Bearb.): Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen des 19. Jahrhunderts, Berlin 1977

**Best.-Kat. Berlin 2001**

Angelika Wesenberg/Eve Förschl (Hrsg.): Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke, Leipzig 2001

**Best.-Kat. Bonn 1982**

Fritz Goldkuhle/Ingeborg Krueger/Hans M. Schmidt (Bearb.): Rheinisches Landesmuseum Bonn. Gemälde bis 1900, Köln/Bonn 1982

**Best.-Kat. Dortmund 1999**

Brigitte Buberl (Hrsg.): Von Friedrich bis Liebermann. 100 Meisterwerke deutscher Malerei aus dem Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Kunstsammlungen der Veste Coburg 1999, Heidelberg 1999

**Best.-Kat. Hannover 1905**

Katalog der zur Fideikommiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig und Lüneburg gehörigen Sammlung von Gemälden und Skulpturen im Provinzial-Museum zu Hannover, Hannover 1905

**Best.-Kat. Hannover 1954**

Gert von der Osten (Bearb.): Gemälde alter Meister. Landesgalerie Hannover, Hannover 1954



**Best.-Kat. Hannover 1990**

Ludwig Schreiner/Regine Timm (Bearb.): Die Gemälde des Neunzehnten und Zwanzigsten Jahrhunderts in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover 1990

**Best.-Kat. Hannover 1992**

Michael Wolfson (Bearb.): Niedersächsisches Landesmuseum Hannover. Landesgalerie. Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1500, Hannover 1992

**Best.-Kat. Karlsruhe 1978**

Rudolf Theilmann/Edith Ammann (Bearb.): Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett. Die deutschen Zeichnungen des 19. Jahrhunderts, Karlsruhe 1978

**Best.-Kat. Kiel 1973**

Johann Schlick (Bearb.): Kunsthalle zu Kiel. Katalog der Gemälde, Kiel 1973

**Best.-Kat. Leiden 1983**

Maarten L. Wurfain u.a. (Bearb.): Stedelijk Museum de Lakenhal. Catalogus van de schilderijen en tekeningen, Leiden 1983

**Best.-Kat. Leipzig 1995**

Dietulf Sander (Bearb.): Museum der Bildenden Künste Leipzig. Katalog der Gemälde, Stuttgart 1995

**Best.-Kat. München 1981**

Neue Pinakothek München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken, 2. Aufl. München 1981

**Best.-Kat. München 1983**

Alte Pinakothek München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, München 1983

**Best.-Kat. München 1984**

Barbara Eschenburg u.a. (Bearb.): Neue Pinakothek München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Spätromantik und Realismus, München 1984

**Best.-Kat. München 1988**

Christoph Heilmann (Bearb.): Deutsche Malerei der Spätromantik. Ein Führer durch die Schack-Galerie München, München 1988

**Best.-Kat. München 2003 a**

Thea Vignau-Wilberg u.a. (Bearb.): Neue Pinakothek München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Spätklassizismus und Romantik, München 2003

**Best.-Kat. München 2003 b**

Neue Pinakothek München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Katalog der Gemälde und Skulpturen, München/Köln 2003 (= Katalog der ausgestellten Werke)

**Best.-Kat. Nürnberg 1975**

Renate Freitag-Stadler (Bearb.): Johann Adam Klein. 1792–1875. Zeichnungen und Aquarelle (Bestandskataloge der Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg, 1), Nürnberg 1975

**Best.-Kat. Winterthur 1951**

Stiftung Oskar Reinhart Winterthur. Katalog der Gemälde und Skulpturen, Winterthur 1951

**Best.-Kat. Winterthur 1979**

Peter Vignau-Wilberg (Bearb.): Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur. Sammlungskataloge, Bd. 2: Deutsche und österreichische Maler des 19. Jahrhunderts, Zürich 1979

**Bierhaus-Rödiger 1978**

Erika Bierhaus-Rödiger: Carl Rottmann. 1798–1850. Monographie und kritischer Werkkatalog, München 1978

**Bleyl 1983**

Matthias Bleyl: Carl Rottmann und Ludwig Lange. Zwei Beiträge zur Griechenlandrezeption im 19. Jahrhundert, in: Pantheon 41, 1983, S. 183–193

**Börsch-Supan/Jähniß 1973**

Helmut Börsch-Supan/Carl Wilhelm Jähniß: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973

**Börsch-Supan 1994**

Helmut Börsch-Supan: Zwei Raffaele aus Göttingen. Die Brüder Riepenhausen, in: Silvio Vietta (Hrsg.): Romantik und Renaissance, Weimar 1994, S. 216–240

**Böttger 1972**

Peter Böttger, Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, München 1972

**Boetticher**

Friedrich von Boetticher: Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts. 2 Bde. in vier Teilen, unveränderter Neudruck der Ausgabe Leipzig 1891–1901, Leipzig 1944

**Bolten 1985**

Jaap Bolten, u.a.: Oude Tekeningen van het prentenkabinet der Rijksuniversiteit te Leiden, Den Haag/Amsterdam 1985

**Boockmann 1981**

Hartmut Boockmann: Die Entwürfe von Karl Wilhelm Kolbe und Karl Wilhelm Wach für die Glasmalereien des Marienburger Sommerremters. Beiträge zu einer Ikonographie des Deutschen Ordens, in: Udo Arnold (Hrsg.): Preußen und Berlin. Beziehungen zwischen Provinz und Hauptstadt, Lüneburg 1981, S. 9 ff.

**Bott 1978**

Elisabeth Bott: Ernst Fries. 1801–1833. Studien zu seinen Landschaftszeichnungen, Diss. masch. Heidelberg 1978

**Bott 1993**

Katharina Bott: Ein deutscher Kunstsammler zu Beginn des 19. Jahrhunderts: Franz Erwein von Schönborn (1776–1840), Alfter 1993

**Brunner 1977**

Herbert Brunner: Die Kunstschatze der Münchner Residenz, München 1977

**Bühler/Krückl 1989**

Hans-Peter Bühler/Albrecht Krückl: Heinrich Bürkel. Mit Werkverzeichnis der Gemälde, München 1989

**Bülau 1955**

Erika Bülau: Der englische Einfluß auf die deutsche Landschaftsmalerei im frühen 19. Jahrhundert, Diss. masch. Freiburg 1955

**Buerkel 1940**

Luigi von Buerkel: Heinrich Bürkel. 1802–1869. Ein Malerleben der Biedermeierzeit. Erzählt und mit einem Register der Werke ergänzt von seinem Enkel Luigi von Buerkel, München 1940

**Bürkel 1941**

Luigi von Bürkel: Das »Album« Bernhard Hausmann, Hannover, in: Die Kunst 84, 1941, S. 58–62

**Busch 2004**

Werner Busch: Funktionen der Handzeichnung bei Carstens, Friedrich und Schnorr von Carolsfeld, in: Festgabe für Marianne Küffner zum 3. Oktober 2004, C. G. Boerner Düsseldorf, Düsseldorf 2004

**Büttner 1980**

Frank Büttner: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. 1, Wiesbaden 1980

**Büttner 1994**

Frank Büttner: Abwehr der Romantik, in: Ausst.-Kat. Frankfurt 1994, 456–482

**Buttlar 1999**

Adrian von Buttlar: Leo von Klenze. Leben – Werk – Vision, München 1999



**Calov 1969**

Gudrun Calov: Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, in: *Museumskunde* 38, 3. F. Bd. 10, 1969

**Churchill**

William A. Churchill: Watermarks in Paper in Holland, England, France, etc., in the XVII and XVIII Centuries and their Interconnection, 3. Aufl. Amsterdam 1967 (1. Aufl. 1935)

**Daum 1985**

Josef Daum: Braunschweiger Bucheinbände aus fünf Jahrhunderten. Handwerkstradition in einer alten Stadt, in: *Braunschweigische Heimat* 71, H. 3/4, 1985, S. 65–80

**Decker 1957**

Hugo Decker: Carl Rottmann, Berlin 1957

**Deneke 1936**

Otto Deneke: Die Brüder Riepenhausen, Göttingen 1936

**Detmold 1834**

Johann Hermann Detmold: Anleitung zur Kunstkennerenschaft oder Kunst, in drei Stunden ein Kenner zu werden. Ein Versuch, bei Gelegenheit der zweiten Kunstausstellung in Hannover, Hannover 1834

**Dictionary of Art**

Jane Turner (Hrsg.): *The Grove Dictionary of Art*, 34 Bde., New York 1996

**Dilk 2000**

Enrica Yvonne Dilk: Ein »practischer Aesthetiker«. Studien zum Leben und Werk Carl Friedrich von Rumohrs, Hildesheim/Zürich/New York 2000

**Dinkelaar/Kaatman 1999**

C. Henk Dinkelaar/Daniëlle L. Kaatman: Johannes Bosboom (1817–1891). Schilder van licht, schaduw en kleur, Laren 1999

**Döring 2004**

Thomas Döring: Herzogliches Museum – Landesmuseum – Herzog Anton Ulrich-Museum: 1887 bis 1954, in: Luckhardt 2004, S. 254–304

**Dorner 1932**

Alexander Dorner: Hundert Jahre Kunstverein. 1832–1932, Hannover 1932

**Drost 1944**

A. C. A. Drost: Catalogus van aquarellen en teekeningen uit het legaat Montauban van Swijndregt, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1944

**Dückers 1994**

Alexander Dückers (Hrsg.): *Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung*, Berlin 1994

**Ebert 1959**

Hans Ebert: Verzeichnis der Werke Buonaventura Genellis nach Themen geordnet, Typoskript im Kunsthistorischen Institut der Universität Leipzig 1959, Diss. masch. Leipzig 1960

**Ebert 1961/62**

Hans Ebert: Der Spätklassizist Buonaventura Genelli, in: *Forschungen und Fortschritte* 35, 1961/62, S. 135–140

**Ebert 1971**

Hans Ebert: Buonaventura Genelli. Leben und Werk, Weimar 1971

**Ebertshäuser 1986**

Heidi Caroline Ebertshäuser: Heinrich Bürkel. Ein Maler aus Pirmasens, München 1986

**Eichler 1979**

Ulrike Eichler: Raffaels Villa bei Rom. Gedanken zu einem Gemälde von Franz Nadorp, in: *Weltkunst* 49, 1979, S. 1566 f.

**Eschenburg 1979**

Barbara Eschenburg: Landschaftsmalerei in München zwischen Kunstverein und Akademie und ihre Beurteilung durch die Kunstkritik, in: *Ausst.-Kat. München* 1979, S. 93–115

**Eschenburg 1987**

Barbara Eschenburg: Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute, München 1987

**Fastert 2000 a**

Sabine Fastert: »Ein Muster der Kraft und Ergebung, der Frömmigkeit und Tugend«. Zur Rezeption Rudolfs von Habsburg in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Götz Pochat, Brigitte Wagner (Hrsg.): *Kunst/Geschichte. Zwischen historischer Reflexion und ästhetischer Distanz* (= *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 27, 2000), S. 79–94

**Fastert 2000 b**

Sabine Fastert: Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts, München/Berlin 2000

**Festschrift Hannover 1952**

Karl Hermann Jacob-Friesen (Hrsg.): Hundert Jahre Niedersächsisches Landesmuseum zu Hannover. 1852–1952, Hannover 1952

**Festschrift München 1986**

»Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ...«. Ludwig und die Alte Pinakothek. Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München 1986, München 1986

**Feuchtmayr 1975**

Inge Feuchtmayr: Johann Christian Reinhart. 1761–1847. Monographie und Werkverzeichnis, München 1975

**Förster 1834**

Ernst Förster: Leitfaden zur Betrachtung der Wand- und Deckenbilder des neuen Königsbaues in München, München 1834

**Frerking 1958**

Johann Frerking: Zur Geschichte des Kunstvereins Hannover, in: *Hannoversche Geschichtsblätter*, N. F. 11, 1958, S. 163–184

**Freitag-Stadler 1975**

Renate Freitag-Stadler: Johann Adam Klein. 1792–1875, Nürnberg 1975

**Friedrich 1937**

Karl Josef Friedrich: Die Gemälde Ludwig Richters, Berlin 1937

**Frommel 1961**

Christoph Luitpold Frommel: Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk, Berlin 1961

**Frommer-im Obersteg 1945**

Liselotte Frommer-im Obersteg: Die Entwicklung der Schweizerischen Landschaftsmalerei im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Basel 1945

**Gail 1837**

Wilhelm Gail: Erinnerungen aus Spanien von Wilhelm Gail. Nach der Natur und auf Stein gezeichnete Skizzen aus dem Leben in den Provinzen Catalonien, Valencia, Andalusien, Granada und Castilien, mit Fragmenten maurischer und altspanischer Architektur und Veduten nebst erläuternden Auszügen aus dem Tagebuch des Herausgebers, München 1837

**Garnerus 1976**

Hartwig Garnerus: Zu einigen unveröffentlichten Blättern Poccis und dem Problem des Dilettantismus, in: *Die Kunst und das schöne Heim* 88, 1976, H. 2, S. 93–96.

**Gebauer 1996**

Anja Gebauer: Wilhem Gail und Friedrich Bamberger. Zwei deutsche Maler der Spätromantik erleben Spanien, in: Gisela Noeh-



les-Doerk: Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart, Frankfurt a. M. 1996, S. 187–200

**Gebauer 1998**

Anja Gebauer: Wilhem Gail. 1804 – München – 1890, Verkaufskatalog Galerie Siegfried Billesberger, Moosinning, München 1998

**Gebauer 2000**

Anja Gebauer: Spanien. Reiseland deutscher Künstler. 1830–1870, Petersberg 2000

**Gehring 1989**

Ulrich Gehring (Hrsg.): 100 Jahre Kestner-Museum Hannover 1889–1989, Hannover 1989

**Geismeier 1980**

Irene Geismeier: Gustav Friedrich Waagen – 45 Jahre Museumsarbeit, in: Forschungen und Berichte, Staatliche Museen zu Berlin 20/21, 1980, S. 397–419

**Geller 1951**

Hans Geller: 150 Jahre deutsche Landschaftsmalerei. Ihre Entwicklung bis zur Gegenwart, Erfurt 1951

**Gensel 1904**

Julius Gensel: Friedrich Preller der Ältere, Bielefeld/Leipzig 1904

**Gensel 1905**

Julius Gensel: Friedrich Prellers des Älteren Odyssee-Landschaften nach den Kohlezeichnungen in der Nationalgalerie Berlin, München 1905

**Gerkens 1989**

Gerhard Gerkens: Overbeck als Zeichner, in: Ausst.-Kat. Lübeck 1989, S. 34–43

**Glaser 2003**

Hubert Glaser: »Schwung hat er, wie keiner!«, König Ludwig I. von Bayern als Protektor der Künste, in: Rott 2003, S. 10–41

**Goldberg 1986**

Gisela Goldberg: Ursprüngliche Ausstattung und Bilderhänge der Alten Pinakothek, in: »Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ...«. Ludwig I. und die Alte Pinakothek. Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, München 1986, S. 140–175

**Gramberg 1970**

Werner Gramberg, Zu zwei frühen Italiener-Zeichnungen des August Wilhelm J. Ahlborn, in: Hans Werner Grohn/Wolf Stubbe (Hrsg.): Museum und Kunst. Beiträge für Alfred Hentzen, Hamburg o. J. [1970], S. 45–58

**Grave 2001**

Johannes Grave: Ein verschollenes Frühwerk von Caspar Scheuren nach Ludwig Uhlands Gedicht »Die Vätergruft«, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 62, 2001, S. 343–348

**Gravenkamp 1925**

Curt Gravenkamp: Ernst Fries, 1801–1833. Sein Leben, seine Kunst, Diss. masch. Frankfurt a. M. 1925

**Grewe 1998**

Cordula Grewe: Wilhelm von Schadow (1788–1862). Monographie und Catalogue Raisonné, Diss. masch. Freiburg 1998

**Grijzenhout/van Veen 1992**

Frans Grijzenhout, Henk van Veen: De Gouden Eeuw in Perspectief. Het Beeld van de Nederlandse Zeventiende-eeuwse Schilderkunst in later tijd, Nijmegen 1992

**Grimm 1950**

Wilhelm Praesent (Hrsg.): Ludwig Emil Grimm. Erinnerungen aus meinem Leben, Kassel/Basel 1950

**Großmann 1994**

Joachim Großmann: Verlorene Kunst. Deutsche Kunstvereine im 19. Jahrhundert, in: Archiv für Kulturgeschichte 76, 1994, S. 351–365

**Grote 1938**

Ludwig Grote: Die Brüder Olivier und die Deutsche Romantik, Berlin o. J. [1938]

**Grote 1999**

Ludwig Grote: Die Brüder Olivier und die Deutsche Romantik, neu hrsg. v. Norbert Michels (= Katalog der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, 7), Berlin 1999

**Haasen 1998**

Gisela Haasen: Hohenschwangau. Vom Zauber eines romantischen Schlosses, München 1998

**Haldenwang 1997**

Hasso von Haldenwang: Christian Haldenwang. Kupferstecher (1770–1831), Frankfurt a. M. 1997

**Haltrich 1983**

Günther-Alexander Haltrich: Leo von Klenze. Die Allerheiligenhofkirche in München (Diss. München 1981), München 1983

**Hartmann 1969**

Wolfgang Hartmann: Die Wiederentdeckung Dantes in der deutschen Kunst. J. H. Füssli – A. J. Carstens – J. A. Koch (Diss. Bonn 1968), Bonn 1969

**Hauke 1969**

Wolfgang Hauke: Der Landschaftsmaler Johann Jakob Dorner der Jüngere. 1775–1852, München 1969

**Hausmann 1831**

Verzeichnis der Hausmann'schen Gemälde-Sammlung in Hannover, Braunschweig 1831

**Hausmann 1861**

Bernhard Hausmann: Albrecht Dürer's Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte und Zeichnungen, unter besonderer Berücksichtigung der dazu verwendeten Papiere und deren Wasserzeichen, Hannover 1861

**Hausmann 1873**

Bernhard Hausmann: Erinnerungen aus dem achtzigjährigen Leben eines Hannoverischen Bürgers, Hannover 1873

**Hausmann Italienreise 1805/06**

Bernhard Hausmann: Tagebuch und flüchtige Notizen meiner Reise von Hannover bis Rom

T. 1: 1805 vom 4. September bis 23. Dezember; T. 2: Aufenthalt in Rom vom 24. Dezember bis 22. Februar 1806; T. 3: Aufenthalt in Rom, Reise ins Gebirge und nach Neapel bis zur Abreise von Rom 1806 vom 23. Februar bis 26. May; T. 4: Rückreise über Lyon, die Schweiz und Paris nach Hannover 1806 vom 27. May bis 9. October (handschriftliches Manuskript im Privatbesitz und masch.-schriftl. Abschrift im Privatbesitz)

**Hausmann Tagebuch**

Bernhard Hausmann: Notizen über meinen Lebenslauf, geschrieben im Jahre 1855 (Manuskript im Privatbesitz), Hannover 1855

**Heawood**

Edward Heawood: Watermarks, mainly of the 17th and 18th Centuries, Hilversum 1950

**Hederer 1981**

Oswald Hederer: Leo von Klenze. Persönlichkeit und Werk, 2. Aufl. München 1981 (1. Aufl. München 1964)

**Heilmann 1977**

Christoph H. Heilmann: Die Sammlung zeitgenössischer Malerei König Ludwigs I. in der Neuen Pinakothek, in: Mittlmeier 1977, S. 126 ff.



**Heilmann 1986**

Christoph Heilmann: Zu Ludwigs Kunstpolitik und zum Kunstverständnis seiner Zeit, in: Festschrift München 1986, S. 16–24

**Hein/Schulz 1996**

Dieter Hein/Andreas Schulz (Hrsg.): Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt, München 1996

**Heine 1972**

Barbara Heine: Max Josef Wagenbauer, in: Oberbayerisches Archiv 95, 1972

**Heise 1999**

Brigitte Heise: Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen, Köln/Weimar/Wien 1999

**Heller**

Joseph Heller: Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler, Leipzig 1850

**Heller/Andresen**

Handbuch für Kupferstichsammler. Nach dem praktischen Handbuch für Kupferstichsammler von Joseph Heller, neubearb. u. um das Doppelte erweitert v. Andreas Andresen, 2 Bde., Leipzig 1870–1873

**Heusinger 1997**

Christian von Heusinger: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Die Handzeichnungssammlung. Geschichte und Bestand. Katalog zum Tafelband 1, Sammlungskataloge des Herzog Anton Ulrich-Museums Bd. 3, Braunschweig 1997

**Hirschfeld 1931**

Peter Hirschfeld: Rumohr und Nerly. Bemerkungen zu einer Porträtskizze und Verzeichnis von Rumohrs Radierungen, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 52, 1931, S. 258–266

**Hoeltje 1987**

Georg Hoeltje: Friedrich Osten (1816–1849). »Zweiter« Lehrer der Baukunst, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 23, 1987, S. 133–150

**Hojer 1992**

Gerhard Hojer: Die Prunkappartements Ludwig I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration, München 1992

**Holland 1873**

Hyazinth Holland (Hrsg.): Moritz von Schwind. Sein Leben und seine Werke. Aus des Künstlers eigenen Briefen und den Erinnerungen seiner Freunde, Stuttgart 1873

**Holland 1886**

Hyazinth Holland (Hrsg.): Albrecht Adam (1786–1862.) Aus dem Leben eines Schlachtenmalers. Selbstbiographie nebst einem Anhang, Stuttgart 1886

**Hölz 1999**

Christop Hölz u.a.: Erz-Zeit. Ferdinand von Miller – Zum 150. Geburtstag der Bavaria, München 1999

**Hoogenboom 1993**

Annemiek Hoogenboom: De stand des kunstenaars. De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw, Leiden 1993

**Hoogenboom 1993/1994**

Annemiek Hoogenboom: Art for the contemporary market: contemporary painting in the Netherlands in the first half of the nineteenth century, in: Simiolus 22, 1993/1994, S. 129–147

**Hormayr 1830**

Joseph Freiherr von Hormayr (Hrsg.): Taschenbuch für die vaterländische Geschichte, Bd. 1, München 1830

**Hormayr 1842**

Josef Freiherr von Hormayr: Die goldene Chronik von Hohenschwangau, der Burg der Welfen, der Hohenstauffen und der Scheyren, München 1842

**Howitt 1886**

Margaret Howitt: Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und anderen Documenten des handschriftlichen Nachlasses, hrsg. von Franz Binder, 2 Bde., Freiburg 1886

**Huber 2000**

Brigitte Huber: Auf der Suche nach historischer Wahrheit. Carl August Lebschée (1800–1877). Ein Münchner Künstlerleben, Hamburg/München 2000

**Hübner 1869**

Julius Hübner: Schadow und seine Schule. Festrede gesprochen von Professor Dr. Julius Hübner bei Enthüllung des Schadow=Denkmals am zweiten Tage der Semi-Saecular-Feier der Königlichen Kunst-Akademie zu Düsseldorf den 24. Juni 1869, Bonn 1869

**Hufnagl 1983**

Florian Hufnagl: Leo von Klenze und seine Sammlung architektonischer Entwürfe, Worms 1983

**Huse 1990**

Norbert Huse: Kleine Kunstgeschichte Münchens, München 1990

**Immerzeel 1842**

Johannes Immerzeel: De levens en werken der hollandsche en vlaamsche kunstschilders, beeldhouwerds, graveurs en bouwmeesters, van het begin der vijftiende eeuw tot heden, Amsterdam 1842

**Jacob-Friesen 1952**

Karl Hermann Jacob-Friesen (Hrsg.): Hundert Jahre Niedersächsisches Landesmuseum zu Hannover. 1852–1952, Hannover 1952

**Jacques 2000**

Shulla Jacques: A glance at the history of display and mounting of British watercolours, in: The paper conservator 24, 2000, S. 35–43

**Jaffé 1905**

Ernst Jaffé: Joseph Anton Koch. Sein Leben und sein Schaffen, Innsbruck 1905

**James/Corrigan/Enshaian/Greca 1997**

Carlo James/Caroline Corrigan/Marie Christine Enshaian/Marie Rose Greca: Old Master Prints and Drawings. A Guide to Preservation and Conservation, Amsterdam 1997

**Jenderko-Sichelschmidt 1973**

Ingrid Jenderko-Sichelschmidt: Die Historienbilder Carl Friedrich Lessings, Diss. Köln 1973

**Jorns 1964**

Marie Jorns: August Kestner und seine Zeit. 1777–1853. Das glückliche Leben des Diplomaten, Kunstsammlers und Mäzens in Hannover und Rom. Aus Briefen und Tagebüchern zusammengestellt, Hannover 1964

**Karnapp 1984**

Birgit-Verena Karnapp: Hohenschwangau. Zur Geschichte und Ideenwelt eines romantischen Schlosses, in: Oberbayerisches Archiv 109, 1984

**Karnehm 1984**

Christl Karnehm: Die Münchner Frauenkirche. Erstaussstattung und barocke Umgestaltung (Diss. München 1981), München 1984



## Katenhusen 1998

Ines Katenhusen: Kunst und Politik. Hannovers Auseinandersetzung mit der Moderne in der Weimarer Republik, Hannover 1998

## Kegel 1993

Gerhard Kegel: Carl Friedrich von Rumohr. Briefe an Georg Rist, Buchholz 1993

## Kegel 1997

Gerhard Kegel: Carl Friedrich von Rumohr als Mäzen deutscher Künstler in Italien, in: Ausst.-Kat. Olevano Romano 1997, S. 83–90

## Kiener 1929

Hans Kiener: Die Wandgemälde von Heinrich Maria von Heß in der Allerheiligenhofkirche in München, in: Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 25, 1929, S. 21 ff.

## Kobell 1898

Louise von Kobell: König Ludwig II. von Bayern und die Kunst, München 1898

## Koch 1967

Georg Friedrich Koch: Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967

## Kocka/Frey 1998

Jürgen Kocka/Manuel Frey (Hrsg.): Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert (Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum, hrsg. v. Thomas W. Gaetgens, Jürgen Kocka, Reinhard Rürup, Bd. 2), Zwickau/Berlin 1998

## Köhne 1939

Carl Ernst Köhne: Caspar Scheuren [mit Werkverzeichnis], in: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 60, 1939, S. 152–194

## Koszinowski/Leuschner 1990

Ingrid Koszinowski/Vera Leuschner: Ludwig Emil Grimm. Zeichnungen und Gemälde. Werkverzeichnis, Marburg 1990

## Kraan

Hans Kraan: Als Holland Mode war. Deutsche Künstler und Holland im 19. Jahrhundert, Bonn 1985

## Krauß 1930

Fritz Krauß: Carl Rottmann, Heidelberg 1930

## Krauß 1986

Sylvia Krauß: Joseph von Hormayr. Sein Geschichtsdenken und sein Einfluß auf Ludwig I., in: Ausst.-Kat. München 1986, S. 85ff.

## Krieger 1986

Peter Krieger (Bearb.): Galerie der Romantik. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Berlin 1986

## Krieger 1999

Ingeborg Krieger: Wir stärken unsere Stärken. Neuerwerbungen zum Werk Adolph Schroedters, in: Das Rheinische Landesmuseum Bonn. Berichte aus der Arbeit des Museums 1, 1999, S. 18–23

## Kruse 1960

Joachim Kruse: Schwinds »Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe« in der Kieler Kunsthalle, in: Nordelbingen 28/29, 1960, S. 165–180

## Kugler 1854

Franz Kugler: Kleine Schriften zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1854

## Küster 1969

Christian L. Küster: Nachwirkungen von Rudolf Jordans Gemälde »Ein Heiratsantrag auf Helgoland«, in: Jahrbuch des Altonaer Museums in Hamburg 7, 1969, S. 73–99

## Küster 2002

Bernd Küster: Eduard Schleich d.Ä. »Abendstimmung mit Windmühlen«, in: Jahrbuch des Landesmuseum Oldenburg 1, 2002, S. 84–86

## Kurz 1937

Otto Kurz: Giorgio Vasaris »Libro de' Disegni«, in: Master Drawings 12, 1937, S. 1 ff.

## L

Frits Lugt: Les Marques des Collections de Dessins Et d'Estampes, Den Haag 1956 (1. Ausg. Amsterdam 1921)

## L Supplement

Frits Lugt: Les Marques de Collections de Dessins Et d'Estampes, Supplément, Den Haag 1956

## Laanstra 1995

Willem Laanstra: Andreas Schelfhout. 1787–1870, Amsterdam 1995

## Langenstein 1983

York Langenstein: Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens, München 1983

## Lasch 1926

Bernd Lasch: Landschaftsmalerei, in: Karl Koetschau (Hrsg.): Rheinische Malerei in der Biedermeierzeit, Düsseldorf 1926, S. 98–120

## Le Blanc

Charles Le Blanc: Manuel de l'amateur d'estampes..., 5 Bde., Paris 1854–1890

## Le Claire 2002

Thomas Le Claire: Wolkenstudien. Johann Georg von Dillis. Grüngiebing 1759–1841 München (Kunsthändler Thomas Le Claire Kat. XII), Hamburg 2002

## Le Claire 2004

Romanticism and Nature. A Selection of 19th Century Paintings and Oil Sketches (Kunsthändler Daxer Et Marschall, München/Kunsthändler Thomas Le Claire, Hamburg), München u.a. 2004.

## Legge 2004

Ludwig Legge: Natur statt Architektur, in: Weltkunst 1/2, 2004, S. 38

## Leuschner 1982

Vera Leuschner: Carl Friedrich Lessing 1808–1880. Die Handzeichnungen (Diss. Göttingen 1978), Köln/Wien 1982

## Lieb/Hufnagl 1979

Norbert Lieb/Florian Hufnagl: Leo von Klenze. Gemälde und Zeichnungen, München 1979

## Lipowsky 1810

Felix Lipowsky: Baierisches Künstler-Lexikon, München 1810

## Löffler 2000

Erik P. Löffler: Miscellanea 1: Johannes Bosboom, in: Delineavit et Sculpsit 21, 2000, S. 38 f.

## Luckhardt 2004

Jochen Luckhardt (Hrsg.): Das Herzog Anton Ulrich-Museum und seine Sammlungen 1578 – 1754 – 2004, München 2004

## Ludwig 1981–1994

Horst Ludwig: Münchner Maler im 19. Jahrhundert. Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, 6 Bde., München 1981–1994

## Lutterotti 1940

Otto R. von Lutterotti: Joseph Anton Koch (1768–1839). Mit Werkverzeichnis und Briefen des Künstlers, Berlin 1940

## Lutterotti 1985

Otto R. von Lutterotti: Joseph Anton Koch. 1768–1839. Leben und Werk. Mit einem vollständigen Werkverzeichnis, Wien/München 1985



**Mahrenholz 1956**

Hans Mahrenholz: Die Grabinschriften des hannoverschen Nicolai-Friedhofes, in: Hannoversche Geschichtsblätter N. F. 9, 1956, S. 1–125

**Mai/Paret 1993**

Ekkehard Mai/Peter Paret (Hrsg.): Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland in 19. und 20. Jahrhundert, Köln 1993

**Maillinger 1876**

Joseph von Maillinger: Bilder-Chronik der königlichen Haupt- und Residenzstadt München. Verzeichnis einer Sammlung von Erzeugnissen der graphischen Künste zur Orts-, Cultur- und Kunst-Geschichte der bayerischen Capitale vom 15. bis in das 19. Jahrhundert, Bd. 1, München 1876

**Marggraff 1846**

Rudolf u. Hermann Marggraff: München mit seinen Kunstschätzen und Merkwürdigkeiten, nebst Ausflügen in die Umgegend vornehmlich nach Hohenschwangau und Augsurg, München 1846

**Martius 1939**

Lilli Martius: Die Zeichnungen Carl Friedrich von Rumohrs, in: Nordelbingen 15, 1939, S. 157–189

**Mauß 1969**

Martina Mauß: Christian E. B. Morgenstern (1805–1867). Ein Beitrag zur Landschaftsmalerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Diss. Marburg 1969

**Mazal 1997**

Otto Mazal: Einbandkunde. Die Geschichte des Bucheinbandes, Wiesbaden 1997

**Menze 1987**

Marianne Menze: J. D. Fiorillos Weg in die Kunstgeschichte. Mag. Arb., Göttingen 1987

**Messerer 1961**

Richard Messerer: Georg von Dillis, Leben und Werk, in: Oberbayerisches Archiv Bd. 84, München 1961, S. 7–186

**Middeldorf-Kosegarten 1997**

Antje Middeldorf-Kosegarten (Hrsg.): Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung, Akten des Kolloquiums »Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen«, Universität Göttingen 1994, Göttingen 1997

**Mildenberger 1998**

Hermann Mildenberger: Carl Friedrich von Rumohr und Franz Horny, in: Ausst.-Kat. Weimar 1998, S. 21–43

**Miller 1987**

Albrecht Miller: Die Sammlung malerischer Burgen der bayerischen Vorzeit von Domenico Quaglio und Karl August Lebschée, München 1987

**Mittlmeier 1977**

Werner Mittlmeier: Die Neue Pinakothek in München 1843–1854, München 1977

**Mlynek 1989**

Klaus Mlynek: Vom Privaten zum Öffentlichen. Erste Museumsgründungen in der Residenzstadt Hannover, in: Gehring 1989, S. 168–182

**Mommsen 2000**

Wolfgang J. Mommsen: Die Stiftung bürgerlicher Identität. Kunst- und Museumsvereine in Deutschland 1820–1914. Vortrag im Louvre 1988, in: Ders.: Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830–1933, Frankfurt a. M. 2000, S. 46–58

**Monschau-Schmittmann 1993**

Birgid Monschau-Schmittmann: Julius Hübner (1806–1882). Leben und Werk eines Malers der Spätromantik (Diss. Bonn 1991), Münster 1993

**Morenz 1977**

Ludwig Morenz: Der Maler Carl August Lebschée, ein Schilderer Münchens und Bayerns, in: Oberbayerisches Archiv 102, München 1977, S. 7–17

**Müller-Tamm 1991**

Pia Müller-Tamm: Rumohrs »Haushalt der Kunst«. Zu einem kunsttheoretischen Werk der Goethezeit, Hildesheim/Zürich/New York 1991

**Müller von Königswinter 1854**

Wolfgang Müller von Königswinter: Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren, Leipzig 1854

**Nagler, Lexicon**

Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister,..., bearb. von Georg Kaspar Nagler, 22 Bde., München 1835–1852

**NDB**

Neue Deutsche Biographie, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 1 ff., Berlin 1953 ff.

**Neidhardt 1969**

Hans Joachim Neidhardt: Ludwig Richter, Leipzig 1969

**Nöldeke 1932**

Arnold Nöldeke: Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. I. Regierungsbezirk Hannover, Heft 2: Stadt Hannover, Hannover 1932

**Nowald 1978**

Inken Nowald: Die Nibelungenfresken von Julius Schnorr von Carolsfeld im Königsbau der Münchner Residenz. 1827–1867 (Diss. Heidelberg 1975), Kiel 1978

**Otten 1970**

Frank Otten: Ludwig Michael Schwanthaler 1802–1848. Ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern, München 1970

**Ottomeyer 1979**

Hans Ottomeyer (Hrsg.): Das Wittelsbacher Album. Interieurs königlicher Wohn- und Festräume 1799–1848, München 1979

**Paluch 1983**

Luise Paluch: Lorenzo Quaglio. 1793–1869, in: Oberbayerisches Archiv 108, München 1983

**Peters 1962**

Heinz Peters: Wilhelm von Schadow. 1788–1862, in: Annalen des historischen Vereins für den linken Niederrhein 1962, S. 56–117

**Piendl 1966**

Max Piendl: Der fürstliche Marstall in Regensburg, Kallmünz 1966

**Ponten 1983**

Birgit Ponten: Andreas Achenbach, Diss. Kiel 1983

**Prause 1975**

Marianne Prause: Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen 1801–1850, Berlin 1975

**Puvogel 1980**

Renate Puvogel: Caspar Scheuren (1810–1887). Ein Maler und Illustrator der deutschen Spätromantik, Suermondt Ludwig-Museum Aachen 1980 (=Aachener Kunstblätter, Sonderband VIII, 1980)



**Quandt 1987**

Johann Gottlob von Quandt. Eine Sammlung von Beiträgen zum Leben des Kunstmäzens, Förderers der deutschen Romantiker und Vorstand des Sächsischen Kunstvereins, Dürörsdorf-Dittersbach 1987

**Raczynski 1836–1841**

Athanasius Raczynski: Histoire de l' Art Moderne en Allemagne, 3 Bde., Paris 1836, 1840, 1841 (dt. Geschichte der neueren deutschen Kunst, 3 Bde., Berlin 1836, 1840, 1841)

**Ragghianti Collobi 1974**

Licia Ragghianti Collobi: Il Libro de' disegni del Vasari, Florenz 1974

**Rambert 1884**

Eugène Rambert: Alexandre Calame. Sa vie et son oeuvre d'après les sources originales, Paris 1884

**Rank 2002**

Gertrud Rank: Handzeichnungen des Bildhauers Ludwig Schan-thaler. Die erzählenden Darstellungen im Zeichen von Philhelle-nismus und romantischem Geist, München 2002

**Rave 1950**

Paul Ortwin Rave: Die Sammlung des Konsuls Wagener als Kern der Nationalgalerie, in: Eine Festgabe der Freunde für C. G. Heise, Berlin 1950

**Reidelbach 1888**

Hans Reidelbach: König Ludwig I. von Bayern und seine Kunst-schöpfungen. Zu allerhöchstdessen hundertjähriger Geburtstags-feier, München 1888

**Reinhardt 1977**

Brigitte Reinhardt: Der Münchner Schlachten- und Genremaler Peter von Hess (Diss. München 1972), in: Oberbayerisches Archiv 102, 1977, S. 247–410

**Renger/Denk 2002**

Kurt Renger/Claudia Denk: Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek, München/Köln 2002

**Reuther 2000**

Silke Reuter: Der Nachlaß des Kunsthändlers Georg Ernst Harzen (1790–1863) in der Hamburger Kunsthalle, in: Kunstchronik 52, 1999, S. 186 f.

**Reuther 2001**

Silke Reuter: Georg Ernst Harzen und Hieronymus Klugkist. Händler, Sammler und Kunstfreunde in Hamburg und Bremen, in: Ausst.-Kat. Bremen 2001, S. 18–23

**Ricke-Immel 1978**

Ute Ricke-Immel (Bearb.): Kunstmuseum Düsseldorf. Die Hand-zeichnungen des 19. Jahrhunderts. Düsseldorfer Malerschule, Düsseldorf 1978

**Riemann-Reyher 2000**

Marie Ursula Riemann-Reyher: Dantes Traum der Läuterung – Brücke zwischen Klassizismus und Romantik, in: Ausst.-Kat. Berlin/München 2000, S. 81–107

**Robels 1981**

Hella Robels: Caspar Scheuren – Die Rheinansichten, in: Ausst.-Kat. Königswinter 1981, S. 8 f.

**Rödiger-Diruf 1989**

Erika Rödiger-Diruf: Landschaft als Abbild der Geschichte. Carl Rottmanns Landschaftskunst 1820–1850, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 40, 1989, S. 153–224

**Rommé 1996**

Barbara Rommé: Moritz von Schwind. Fresken und Wandbilder, Ostfildern 1996

**Roquette 1883**

Otto Roquette: Friedrich Preller. Ein Lebensbild, Frankfurt a. M. 1883

**Rott 2003**

Herbert W. Rott (Hrsg.): Ludwig I. und die Neue Pinakothek, München 2003. Darin ders.: Die Neue Pinakothek. Der Bau und die Sammlungen Ludwigs I., S. 43–81

**Rott/Kaak 2003**

Herbert W. Rott/Joachim Kaak: Das 19. Jahrhundert. Die Neue Pinakothek, München/Köln 2003

**Rumohr 1832**

Carl Friedrich Freiherr von Rumohr: Drey Reisen nach Italien, Leipzig 1832

**Sander 1892**

W. Sander: Leben des Malers Wilhelm Ahlborn dargestellt nach hinterlassenen Tagebüchern und Briefen des Künstlers, Lüneburg o. J. [1892]

**Schaden 1836**

Adolph von Schaden: Artistisches München im Jahre 1835, München 1836

**Schahl 1936**

Adolf Schahl: Geschichte der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld, Diss. Leipzig 1936

**Scheen 1969/70**

Pieter A. Scheen: Lexicon Nederlandse Beeldende Kunstenaaars 1750–1950, s' Gravenhage 1969/70

**Scheffler 1998**

Gisela Scheffler: Von der Naturstudie zum inszenierten Land-schaftsbild. Zur Funktion von Zeichnung und Aquarell in Rott-manns Werk, in: Ausst.-Kat. Heidelberg/München 1998

**Schiller, Nationalausgabe 1943 ff.**

Schillers Werke – Nationalausgabe, begr. von Julius Petersen, hrsg. von Norbert Oellers, Weimar 1943 ff.

**Schmid 1998**

F. Carlo Schmid: Naturansichten und Ideallandschaften. Die Landschaftsgraphik von Johann Christian Reinhart und seinem Umkreis (Diss. Berlin 1995), Berlin 1998

**Schmitz 2001**

Thomas Schmitz: Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialge-schichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter, Neuwied 2001

**Schneider 1938**

Arthur von Schneider: Briefe Joseph Anton Kochs an Freiherrn Karl Friedrich von Uexküll, in: Jahrbuch der Preußischen Kunst-sammlungen 59, 1938, S. 186ff., 258ff.

**Schrapel 2004**

Claudia Schrapel: Johann Dominicus Fiorillo. Grundlagen zur wis-senschaftsgeschichtlichen Beurteilung der »Geschichte der zeich-nenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlan-den«, Hildesheim/Zürich/New York 2004

**Schreiber 1843**

Alois W. Schreiber: Baden und seine Umgebungen in malerischen Ansichten, von Professor Frommel, mit einer historisch-topogra-phischen Beschreibung von Hofrath Schreiber, Karlsruhe 1843 [Repr. Dortmund 1979, m. e. Nachw. v. Rudolf Theilmann]

**Schreiner 1839**

Die Freskogemälde der K. Allerheiligen-Hofkapelle in München von H. Hess, u. den unter dessen Leitung mitarbeitenden Künst-lern J. Schraudolph, C. Koch u. J. B. Müller. In Lithographien herausgegeben von J. G. Schreiner in München, München 1839



- Schulz 1974**  
Wolfgang Schulz: Lambert Doomer. Sämtliche Zeichnungen, Berlin/New York 1974
- Schweers**  
Hans F. Schweers: Gemälde in deutschen Museen, 7 Bde., 4. Aufl. München 2005
- Seiler 1975**  
Harald Seiler: Das »Welfenalbum« von Wilhelm Ahlborn, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 14, 1975, S. 247–274
- Senf 1957**  
Renate Senf: Das künstlerische Werk von Carl Oesterley, Diss. Göttingen/Berlin/Frankfurt 1957
- Sörtl 1842**  
[Johann Michael] Sörtl: Die bildende Kunst in München, München 1842
- Steland-Stief 1971**  
Anne Charlotte Steland-Stief: Jan Asselyn, Amsterdam 1971
- Stockhausen 2000**  
Tilman Stockhausen: Gemädegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbspolitik 1830 – 1904, Berlin 2000
- Stoessl 1924**  
Otto Stoessl (Hrsg.): Moritz von Schwind. Briefe, Leipzig o. J. [1924]
- Stolzenburg 2001**  
Andreas Stolzenburg: Die Zeichnungen der Alten Meister. Gesamelt und ausgestellt in der Hamburger Kunsthalle, in: Ausst. Kat Hamburg 2001
- Streng 1997**  
Toos Streng: De waardering van het landschap in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 48, 1997, S. 259–317
- Striehl 1998**  
Georg Striehl: Der Zeichner Christoph Heinrich Kniep (1755–1825). Landschaftsauffassung und Antikenrezeption, Hildesheim/Zürich/New York 1998
- Strube 1992**  
Nicolaus Strube: Ästhetische Lebenskultur nach klassischen Mustern. Der hannoversche Staatsminister Ernst Friederich Herbert Graf zu Münster im Lichte seiner Kunstinteressen, Hannover 1992
- Suhr 1984/85**  
Norbert Suhr: Wilhelm Lindenschmit d.Ä. (1806–1848) – Gemälde und Zeichnungen, in: Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte 79/80, 1984/85, S. 1–35
- Suttman 1952**  
Ferdinand Suttman: Kunstsammeln und Kunstsammlungen in Hannover, in: Festschrift Hannover 1952, S. 53–65
- Thieme-Becker**  
Ulrich Thieme/Felix Becker: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1999 (1. Aufl. Leipzig 1907–1950)
- Thierhoff 1997**  
Bianca Thierhoff: Ferdinand Franz Wallraf (1784–1824). Eine Gemäldesammlung für Köln (Diss. Köln 1995), Köln 1997
- Thuillier 1974**  
Jacques Thuillier: L'opera completa di Poussin, Mailand 1974
- Traupe 1984**  
Karl Traupe: Johannes Jacob Selenka, in: Braunschweigische Heimat, 70, 1984, S. 85–90
- Traupe 1986**  
Karl Traupe: Johannes Jacob Selenka. Ein Braunschweiger im Kampf für das deutsche Handwerksprogramm von 1848, (Schriften der Handwerkskammer Braunschweig), Braunschweig 1986
- Trier/Weyres 1979**  
Eduard Trier/Willy Weyres (Hrsg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. 3: Malerei, Düsseldorf 1979
- Trost 1973**  
Brigitte Trost: Domenico Quaglio. 1787–1837. Monographie mit Werkverzeichnis (Diss. München 1970), München 1973
- Tsigakou 1987**  
Fani-Maria Tsigakou: Das wiederentdeckte Griechenland in Reiseberichten und Gemälden der Romantik, Bindlach 1987 (1. Aufl. Bergisch Gladbach 1982)
- Tucholski 1984**  
Barbara Camilla Tucholski: Friedrich Wilhelm von Schadow 1789–1862. Künstlerische Konzeption und poetische Malerei, Diss. Bonn 1984
- Ulferts/Christiani 1996**  
Gert-Dieter Ulferts/Franz-Josef Christiani (Bearb.): Städtisches Museum Braunschweig, Führer durch die Schausammlung. Bilder zur Kunst- und Kulturgeschichte. Gemälde des 18.–20. Jahrhunderts (Arbeitsberichte. Veröffentlichungen aus dem Städtischen Museum Braunschweig, Bd. 66), Braunschweig 1996
- Valdenaire 1985**  
Arthur Valdenaire: Friedrich Weinbrenner. Sein Leben und seine Bauten, 4. Aufl., Karlsruhe 1985
- Van Os 1976**  
Henk van Os u.a. (Bearb.): Der Zeichner Franz Nadorp. 1794–1876. Ein romantischer Künstler aus Anholt. Werke aus dem Besitz der Fürsten zu Salm-Salm in Anholt; Nadorpsammlung, Wassenburg, Rhede bei Bocholt/Westfalen 1976
- Vogel 1903**  
Julius Vogel: Das Römische Haus in Leipzig, Leipzig 1903
- Vogel/Moesch 2003**  
Gerd-Helge Vogel/Hans-Juergen Moesch (Bearb.): Katrin Bellinger at Colnagi: Out into Nature. The Dawn of Plein-Air Painting in Germany 1820–1850, Handelskatalog Colnagi, London 2003
- Völkischer Beobachter 1940**  
Wilhelm Rüdiger: Ausgestellt im Kunstverein. Eine Biedermeiersammlung, in: Völkischer Beobachter vom 14.6.1940, S. 9
- Volk 1999**  
Peter Volk: Schwanthalers Bavaria, in: Pantheon 57, 1999, S. 193–198
- Volkman 1906**  
Ludwig Volkman: Koch, Dantewerk, in: Zeitschrift für Bildende Kunst N. F. 17, 1906, S. 33ff.
- Waagen 1871**  
Gustaf Friedrich Waagen: Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des am 18. Januar 1861 zu Berlin verstorbenen königlich schwedischen und norwegischen Konsuls J. H. W. Wagener, Berlin 1871
- Waetzold 1965**  
Wilhelm Waetzold: Deutsche Kunsthistoriker, 2. Auflage Berlin 1965
- Wasem 1981**  
Eva-Maria Wasem: Die Münchner Residenz unter Ludwig I. Bildprogramme und Bildausstattungen in den Neubauten (Diss. München 1980), München 1981



**Wechssler 2000**

Sigrid Wechssler: Ernst Fries (1801–1833). Monographie und Werkverzeichnis, Heidelberg 2000

**Weigmann 1906**

Otto Weigmann: Schwind. Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen, Stuttgart/Leipzig 1906

**Weinrautner 1997**

Ina Weinrautner: Friedrich Preller d.Ä. (1804–1878). Leben und Werk (Diss. Göttingen 1997), Münster 1997

**Westfehling 1986**

Uwe Westfehling: Wallraf-Richartz-Museum Köln. Meisterzeichnungen von Leonardo bis zu Rodin. Eine Auswahl von Miniaturen, Handzeichnungen und Aquarellen aus der Graphischen Sammlung, Köln 1986

**Wichmann 1951**

Siegfried Wichmann: Eduard Schleich der Ältere. 1812 bis 1874, Diss. masch. München 1951

**Wichmann 2002**

Siegfried Wichmann: Carl Spitzweg. Verzeichnis der Werke. Gemälde und Aquarelle, Stuttgart 2002

**Wolbring 1996**

Barbara Wolbring: »Auch ich in Arkadien!«. Die bürgerliche Kunst- und Bildungsreise im 19. Jahrhundert, in: Hein/Schulz 1996, S. 82–101

**Zeitler 1997**

Rudolf Zeitler: Kunstvereine im 19. Jahrhundert, meist in Deutschland und im Norden, in: Abhandlungen der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft 48, 1997, S. 167–220

**Zimmer 1995**

Jürgen Zimmer: Bibliographie Gustav Friedrich Waagen (1794–1868), in: Jahrbuch der Berliner Museen 37, 1995, S. 75–91

**Zimmermann 1920**

Kurt Zimmermann: Johann Wilhelm Schirmer, Diss. Kiel 1920

**Zimmermann 1931**

Hildegard Zimmermann: Aus der Biedermeierzeit. Deutsche Handzeichnungen aus der Sammlung von Bernhard Hausmann. In: Westermanns Monatshefte 76, 1931, S. 137–144

**Zink 1968**

Fritz Zink (Bearb.): Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die deutschen Handzeichnungen, Bd. 1: Die Handzeichnungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, Nürnberg 1968

**Zonneveld 1984**

Peter van Zonneveld: Romantiek in Nederland (1800–1850). Een problematische inventarisatie, in: De Negentiende Eeuw. Documentatieblad Werkgroep 19e eeuw, 2, 1984, S. 49–52

**Zubek 1991**

Paul Zubek: Carl Friedrich von Rumohr. Leben, Werk und Wirken. Eine Skizze, in: Ausst.-Kat. Cismar/Mainz 1991, S. 17–41



## Personen

- Abels, Jacobus Theodorus 14, 33–34, 157  
 Aberli, Johann Ludwig 199  
 Achenbach, Andreas 18, 34–37, 60, 86, 201, 236  
 Achenbach, Oswald 34  
 Achill 169, 171, 213–214  
 Adam, Albrecht 13, 15, 16, 18, 20, 27, 37–42, 58, 74, 91, 112, 145, 209  
 Ahlborn, August Wilhelm Julius 16, 29, 42–43, 98  
 Amsler, Samuel 205  
 Anna Amalia von Sachsen Weimar 116  
 Andrae, August Heinrich 14, 16, 17, 44–46, 80, 81, 88, 103, 235  
 Apoll 169–171, 214 216  
 Argonauten 214–215, 217  
 Aristophanes 218–220  
 Arnim, Achim von 85  
 Arnold, Johann Christoph 180  
 Artreus (Schatzhaus) 187  
 Assche, Henri van 68  
 Asselijn, Jan 100  
  
 Bacchus 188  
 Bakhuyzen, Ludolf 207  
 Bakhuyzen, Hendrikus van de Sande 14, 20, 193–194  
 Bayer, August von 14, 46–49, 178  
 Beauharnais, Eugène de 37, 41  
 Becker, Philipp Jakob 80, 87  
 Begas, Carl 205  
 Bendemann, Ernst 155, 225  
 Bendixen, Siegfried 61, 86, 146  
 Benedikt von Nursia 162  
 Berchta, Mutter Karls d. Gr. 222–224  
 Bergmann, Georg 9, 24  
 Bernard, Pieter Gerardus 50–51, 75, 101  
 Beroldingen, Grafen von (Hildesheim) 11  
 Bethmann, Ludwig 12, 29  
 Blasius, Johann Heinrich 10, 12  
 Blasius, Rudolph 10, 28  
 Blechen, Karl 76  
 Blijk, Frans Jacobus van den 14, 51, 206  
 Böcklin, Arnold 60, 201  
 Böhmer, Friedrich 205  
 Boisserée, Sulpiz 8, 9, 12, 20, 65, 160, 191  
 Bolgiano, Kunsthändler in München 16–17, 27, 39, 91, 92, 93, 94, 188, 190  
 Bonington, Richard Parkes 51, 75, 202, 226  
 Bosboom, Johannes 14, 51–54, 101  
 Bouton, Charles-Maire 14  
 Brabeck, Friedrich Moritz, Graf von (auf Schloß Söder) 11  
 Braekeleer d. Ä., Ferdinand de 54–55  
 Braun, Kaspar 55–57  
 Breckenheijmer, Johannes Henricus Albertus Antonius 100, 197, 233  
 Brée, Mathieu Ignace van 54, 169  
  
 Breijer, Jan Hendrik 57  
 Brentano, Bettina, Clemens und Georg 85  
 Breukelaar, Hendrik 14, 57  
 Brévière, Henri 55  
 Brückmann, Franz Ernst 12  
 Bruggen, Guillaume Anne van der 57–58, 157  
 Bückeburg, Fürsten zu 12  
 Bürkel, Heinrich 13, 18, 24, 58–60, 106, 107, 176, 226  
 Bürkel, Luigi von 24, 25  
 Busch, Wilhelm 181  
 Busse, Georg 15  
  
 Calame, Alexandre 16, 60–61  
 Calverti, Olimpio 182  
 Cambridge, Adolph Friedrich Herzog, Vizekönig von Hannover 10, 15, 17  
 Carl, Adolf 61–63  
 Carstens, Asmus Jacob 83–84, 118, 121, 179  
 Castell, Graf von, Rittmeister, Hannover 17  
 Catel, Franz Ludwig (Louis) 43, 76, 238  
 Cenci, Beatrice 182–183  
 Cenci, Francesco 182  
 Chiron 169–171  
 Chodowiecki, Daniel 116  
 Clasen, Lorenz 64–65  
 Claudius, Matthias 116  
 Clermont, Carl 9  
 Collins, William 106  
 Constable, John 202, 226  
 Cornelius, Peter von 13, 14, 18, 55, 65–66, 131, 149, 156, 164, 190, 195, 204, 221, 238  
 Corot, Camille 79  
 Crace, John 217  
 Crola, Heinrich 13, 20, 66–68, 87, 89  
  
 Daddi, Bernardo 159  
 Dahl, Johann Christian Clausen 15, 49, 66, 93, 110, 130, 180  
 Dähling, Heinrich Anton 42, 128  
 Dante 15, 83, 118, 120–121, 149–151  
 Deianeira 119, 122  
 Delacroix, Eugène 168  
 Delvaux, Edouard 68–69  
 Demiani, Christian Heinrich 20  
 Detmold, Johann Hermann 16, 17, 18, 28, 104–105, 209  
 Diana (und Aktäon) 122–124  
 Diday, Francois 60  
 Dillis, Maximilian Johann Georg von 13, 18, 20, 24, 69–71, 93, 95, 126, 146, 164, 166, 231  
 Donatello 159  
 Donauer, Hans 126  
 Doomer, Lambert 54  
 Dorner, Johann Jacob d. Ä. 69, 230, 231  
 Dorner, Johann Jacob d. J. 13, 18, 71–74, 126, 230, 232  
 Dürer, Dürerzeit 12, 17, 19, 22, 25, 27, 29, 35, 56, 65, 85, 92, 104, 121, 153, 174, 181, 212  
 Dughet, Caspar 69, 179



- Durand, Jean-Nicolas-Louis 114  
 Dyck, Antonis van 155  
 Dyckerhoff, Jakob Friedrich 92
- Eberlein, Friedrich Wilhelm 155  
 Eckersberg, Christoffer Wilhelm 86, 230  
 Eckert, Heinrich Ambros 74–75  
 Eeckhout, Gerbrand van den 50  
   Eeckhout, Jacobus Josef 14, 50, 75–76  
 Eichendorff, Joseph von 156  
 Eisenlohr, Heinrich 235  
 Elia (Himmelfahrt) 13, 165  
 Elisabeth, Hl. 66, 156–157, 221  
 Elisabeth, Prinzessin von Preußen 19, 134, 142, 228  
 Elsasser, Friedrich August 76–77  
 Erhard, Johann Christoph 112–113  
 Erich, Herzog zu Calenberg 183  
 Ernst August, König von Hannover 10  
 Eschenburg, Johann Joachim 8  
 Everdingen, Allaert 71–72, 193  
 Evers, Anton Clemens Albrecht 27, 77–78, 213
- Faust 65, 24  
 Fearnley, Thomas 146, 202  
 Fernow, Carl Ludwig 121, 179  
 Fesel, Caspar Carl 74  
 Feuerbach, Anselm 210  
 Fiorillo, Johann Dominik 9, 26, 155, 191  
 Fischer, Josef Anton 190  
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard 47  
 Flaxman, John 120, 216  
 Fohr, Carl Philipp 118, 184  
 Foltz, Philipp 131, 142  
 Francia, Alexandre 78  
 Francia, Louis 78  
 Frey, Joseph 126  
 Fridolin (Figur aus Schillers »Eisenhammer«) 142–143  
 Friedrich, Caspar David 15, 24, 25, 66, 110, 180  
 Friedrich Barbarossa, Kaiser 139, 183, 204  
 Friedrich Wilhelm IV, Preußischer König 19, 175, 192  
 Fries, Ernst 13, 79–80, 104, 118, 180, 184, 238  
 Frommel, Carl Ludwig 80–81, 87, 116  
 Fügen, Heinrich 164, 203  
 Führich, Joseph von 42, 149, 155
- Gabler, Ambrosius 111  
 Gail, Wilhelm 13, 18, 81–82  
 Gallitzin, Fürstin 8  
 Gärtner, Friedrich von 18, 44, 46, 85, 92, 172, 235  
 Geiler von Kaisersberg, Abt 137–138  
 Genelli, Bonaventura 12, 20, 82–84, 110, 119, 171, 234  
   Genelli, Janus 82  
 Georg, Herzog von Sachsen-Meiningen 179  
 Georg II., König von Hannover 11  
 Georg V., König von Hannover 12  
 Georg von Schwangau 137  
 Gessner, Konrad 118  
 Giere, Julius 11, 183  
 Gilli, David 114  
 Glink, Franz Xaver 223
- Goethe, Johann Wolfgang von 13, 15, 116, 121, 143, 156, 169, 182, 192, 210  
 Gontard, Heinrich 104  
 Götting, Johann Peter von 24, 84–85  
 Götzloff, Wilhelm 81  
 Goyen, Jan van 230  
 Grimm, Ludwig Emil 13, 15, 85–86  
 Gropius, Carl Wilhelm 89  
 Grotrian-Steinweg, Elsbeth 24, 25  
   Grotrian-Steinweg, Helmut 25  
 Gunther (Figur aus dem Nibelungenlied) 155  
 Gurlitt, Heinrich Ludwig (Louis) Theodor 13, 17, 18, 20, 34, 86–87
- Hackert, Jakob Philipp 116, 118  
 Hagen (Figur aus dem Nibelungenlied) 155  
 Haldenwang, Christian 80–81, 87–88  
 Hals, Frans 155  
 Hanson, Christian Heinrich 88–89, 226  
 Hardenberg, Adelheid von, Fürstin 9  
 Härtel, Hermann 83–84, 119, 169–171  
 Harper, Adolf Friedrich 118  
 Harzen, Georg Ernst 12, 17, 27, 28  
 Hasenclever, Johann Peter 64  
 Hasenpflug, Carl Georg Adolf 15, 22, 89–90  
 Haydn, Joseph 8  
 Hebbel, Friedrich 86  
 Heideck, Carl Wilhelm Freiherr von 13, 16, 20, 27, 90–91, 94, 115, 187, 228  
 Heiligenstein, Anton 91  
 Heinel, Philipp 27, 92  
 Heinlein, Heinrich 14, 16, 20, 27, 92–93, 226  
 Heinrich, August 88, 180  
 Heinrich der Löwe 139  
 Helena 66, 190  
 Herder, Gottfried 82, 116  
 Hesiod 216–217  
 Hess, Carl Ernst Christoph 93, 126, 172  
 Hess, Heinrich Maria von 20, 85, 93–95, 144, 151, 190, 205  
 Hess, Peter von 13, 16, 18, 22, 58, 81, 85, 93, 95–99, 109, 112, 144, 145, 172, 176, 177  
 Hetsch, Philipp Friedrich 66, 118  
 Hildebrandt, Theodor 64, 201, 225  
 Hiltensperger, Georg 215  
 Hirt, Alois 114  
 Hohenstauffer 136–137, 173  
 Hollandt (Sammeler in Braunschweig) 11  
 Holm, Christian Frederik Carl 14, 27, 99–100, 146  
 Homer 83–84, 171, 215, 217  
 Hopfengarten 42  
 Hoppenbrouwers, Johannes Franciscus 197  
 Hormayr, Joseph Freiherr von 16, 17, 18, 57, 131–141, 222  
 Horny, Franz 118, 192  
 Hove, Bartholomeus Johannes van 14, 50, 51, 100–102, 233  
 Hove, Hubertus van und Johannes Hubertus van 101  
 Hübner, Rudolf Julius Benno 16, 102–104, 156, 201, 225  
 Hübsch, Heinrich 235  
 Humboldt, Alexander 9, 17  
 Humboldt, Wilhelm 9, 85, 121, 179  
 Hummel, Johann Erdmann 42, 76, 83, 89  
 Hunold, Friedemann 156



- Iason 214–215  
 Isabey, Eugène 75, 197  
 Issel, Wilhelm 46  
  
 Jacobi, Friedrich 8  
 Jacobs, Emil 104–105  
 Joachim, Joseph 10  
 Jodl, Ferdinand 134  
 Jongkind, Johan Barthold 197  
 Jordan, Rudolf 25, 105–106  
 Juel, Jens 116  
  
 Kaiser, Ernst 13, 20, 58, 71, 106–109  
 Kaiser, Ludwig Friedrich 116, 118  
 Kaltenmoser, Caspar 109–110  
 Kapitoliner 156–157  
 Karl d. Gr., Kaiser 55–56, 183, 204, 222–223  
 Kaulbach, Wilhelm von 55  
 Kestner, August 26, 42, 155, 164, 182  
     Kestner, Eduard 9  
     Kestner, Georg 233  
     Kestner, Hermann 9  
 Kielmannsegg, A. Graf von (Legationsrat in Hannover) 17  
 Kirchner, Albert Emil 14, 27, 28, 110–111, 176  
 Kirchner, Johann Jakob 112–113  
 Klein, Johann Adam 13, 20, 91, 97, 98, 111–114, 145, 176  
 Klengel, Johann Christian 66, 179  
 Klenze, Leo 13, 18, 19, 20, 22, 27, 94, 96, 97–98, 114–116, 142, 184, 185, 187, 188, 190, 204, 210–221, 236, 237  
 Klopstock, Heinrich 116  
 Knip, Christoph Heinrich 15, 27, 116–118  
 Kobell, Ferdinand von 166  
     Kobell, Franz von 166  
     Kobell, Wilhelm von 20, 41, 97, 106, 112, 126, 145, 161  
 Koch, Carl 94  
 Koch, Joseph Anton 9, 13, 15, 20, 28, 112, 113, 118–121, 122–124, 147, 150, 156, 162, 164, 169–172, 179, 180, 182, 190, 191, 203  
 Koch, Johann Carl 175  
 Koekoek, Barend Cornelis 193  
 Kolbe, Heinrich Christoph 64, 200, 201, 225  
 König, Johann Heinrich Christoph 128  
 Konrad II., Kaiser 64  
 Konradin von Hohenschwangau 135–137  
 Köln 8, 160  
     Köln, Dom 8, 165, 190, 191  
 Körner, Theodor 156  
 Krafft, Peter 221  
 Krahe, Peter Josef 10, 11  
 Krauskopf, Johann Justus 155  
 Kreul, Johann Friedrich Carl 24, 124–125  
 Kriemhild (Figur aus dem Nibelungenlied) 155  
 Kruijff, Cornelis de 101  
 Kruseman, Jan Adam 57  
     Kruseman, Cornelis 14, 51, 57, 167  
 Kuntz, Karl 77  
  
 Laar, Jan Hendrik van de 14, 125–126  
 Laer, Pieter van 59  
 Lange, Ludwig 187  
 Langenmantel, Johann 138  
  
 Langer, Peter von 9, 58, 65, 93  
 Lebschée, Carl August 13, 28, 49, 126–127, 153  
 Leickert, Charles Henri 101, 197  
 Leopold, Franz Joseph 13, 126–127  
 Lessing, Carl Friedrich 14, 24, 25, 60, 89, 128–130, 200, 201, 202, 208  
 Lessing, Gotthold Ephraim 128  
 Leybold, Karl Julius von 25, 130–131  
 Loedel, Heinrich Burkhart 154  
 Lindenschmit, Ludwig und Wilhelm d.J. 131  
     Lindenschmit, Wilhelm d.Ä. 13, 15, 16, 19, 20, 57, 131–144, 214, 222  
 Löbbbecke, Friedrich 10, 20  
 Lorrain, Claude 60, 69, 70, 71, 72, 80, 87–88, 179, 198, 221  
 Lothar III., Kaiser 135  
 Louis Napoléon, König der Niederlande 157  
 Louise von Preußen, Königin 9  
 Lucanus, Friedrich Georg 17, 89–90, 226  
 Ludwig I., König von Bayern 13, 18, 19, 26, 27, 37, 55, 58, 59, 65, 69, 85, 93, 94, 114, 115, 140, 142, 144, 155, 156, 161, 173, 179, 184, 185, 187–188, 203, 204, 213, 219, 221  
 Ludwig I., Herzog von Bayern 140  
 Luitpold, Herzog von Bayern 138–139  
 Lukasbund, Lukasbruderschaft 65, 155, 156, 164–165, 182, 195, 204  
 Luther, Martin 138  
  
 Maertsen, Jan de Jonge 100  
 Mannlich, Johann Christian von 230  
 Mansfeld, Georg 113  
 Maria, Gottesmutter 157–158, 190–191  
 Matthäi, Friedrich 148, 155  
 Maximilian I. von Bayern 37, 173  
 Maximilian I. von Habsburg, Kaiser 65, 104, 137–138, 212  
 Maximilian I. Joseph von Bayern 92, 209, 212  
 Mayr, Heinrich von 144–145  
 Mechel, Christian von 87  
 Mettenleitner, Michael 172  
 Meulemans, Adriaan 205  
 Meyer, Johann Heinrich 169  
 Meyer, Johann Valentin 116  
 Michelangelo 83  
 Miller, Ferdinand 220  
 Moerenhout, Joseph Judokus 197  
 Montén, Dietrich 20, 74, 91, 145  
 Morgenstern, Christian 13, 15, 18, 87, 146–147, 202, 226, 230  
     Morgenstern, Johann Heinrich 146  
 Morland, George 106  
 Mosler, Karl Joseph Ignatius 200  
 Mücke, Heinrich 14, 64  
 Müller, Karl Ottfried 42  
 Müller, Friedrich Burghard (gen. »Der rote Müller«) 147  
 Müller, J. B. 94  
 Müller, Moritz (gen. Feuermüller) 20, 28, 148  
 Muxel, Marianne 85  
  
 Nachtmann, Franz Xaver 142, 148–149  
 Nadorp, Franz Xaver 22, 149–151  
 Nahl, Johann-August 66, 155  
 Näke, Heinrich 77



- Napoleon I. 8, 10, 37, 38, 41–42, 69, 90, 114, 118, 144, 156, 212, 224
- Nazarener 20, 65, 93, 119, 156–57, 162, 164, 179, 204
- Neer, Aert van der 14, 33, 228
- Neher, Michael 13, 14, 18, 19, 20, 92, 149–153
- Nerly, Friedrich 58, 192, 230
- Neureuther, Eugen Napoleon 20, 55, 146
- Nibelungen (-lied) 155–156, 204
- Nilson, Friedrich Christoph 18, 153–154
- Nuijen, Wijnand 14, 51, 197, 233
- Odysseus, Odyssee 156, 169–171
- Oefele, Ignaz 69
- Oehme, Ernst Ferdinand 180
- Oeser, Adam Friedrich 179
- Oesterley, Carl August Heinrich Ferdinand d.J. 154–155  
Oesterley, Carl Wilhelm Friedrich d.Ä. 13, 14, 27, 155–156  
Georg Heinrich Oesterley 155
- Ohlmüller, Daniel 190
- Olivier, Ferdinand 203, 204, 221  
Olivier, Friedrich 156–157, 221
- Orcagna, Andrea 159–160
- Os, Jacobus van 14  
Os, Pieter Gerardus van 12, 33, 57, 157–158, 197  
Os, Pieter Frederik van 157
- Ostade, Adrian 228
- Osten, Friedrich 16, 159–161
- Ott, Johann Nepomuk 161–164
- Otto I. d. Gr. (Kaiser) 64–65
- Otto I. König von Bayern 90, 96, 115, 186, 187
- Overbeck, Friedrich 13, 18, 65, 85, 144, 149, 155, 156, 164–166, 195, 204–205
- Pan 119, 122, 188–189
- Paolo, und Francesca (Figuren aus Dantes Göttlicher Komödie) 149–151
- Pacher, Michael 47
- Paracelsus (Arzt und Naturforscher) 199
- Paris 66, 226–227
- Passavant, Johann David 19, 205
- Petrus, Hl. 195–196
- Pieneman, Willem 167
- Pippin, Vater Karls d. Gr. 55–56, 221–223
- Piranesi, Giovanni Battista 8
- Pocci, Fabricius Graf 166  
Pocci, Franz Graf 166  
Pocci, Xaveria Gräfin 166–167
- Portmann, Christian Julius Lodewijk 14, 25, 27, 57, 167–168, 206–207
- Potter, Paulus 232, 157, 194, 231, 232
- Poussin 169, 172, 179, 190, 210
- Preller, Friedrich 13, 83, 106, 110, 118–119, 169–171, 201
- Preußen, preußisches Königshaus 42, 64, 76, 82, 89, 103, 106, 109, 175, 177, 192, 195, 200, 204, 205, 228
- Puttrich, Leo von 110
- Quaglio, Angelo 151
- Quaglio, Domenico d.J. 13, 15, 18, 38, 46, 65, 69, 71, 72, 82, 85, 89, 90, 91, 96, 112, 113, 120, 126, 134, 141, 142, 151, 153, 159, 167, 172–176, 185, 190, 222, 223, 224, 232
- Quaglio, Lorenzo 13, 18, 153, 176–177, 226
- Quaglio, Simon 18, 19, 141, 142, 177–179
- Quandt, Johann Gottlob von 20
- Raczynski, Athanasius Graf 20, 28, 190–191, 199
- Raffael 8, 9, 10, 26, 65, 83, 85, 116, 165, 182–183
- Rahl, Karl 202
- Ramboux, Johann Anton 120
- Ravenswaay, Jan van 33, 157
- Rebecca (und Elieser) 204–205
- Rehbenitz, Theodor von 156, 204
- Reinhart, Johann Christian 13, 16, 118, 155, 179–180, 183, 191, 228
- Rembrandt, Harmesz. van Rijn 51, 155
- Rethel, Alfred 14
- Richter, Adrian Ludwig 15, 20, 79, 118, 180–182, 192, 228
- Riepenhausen, Franz (Friedrich) 9, 164, 182, 191  
Riepenhausen, Johannes (Christian) 9, 13, 16, 118, 120, 164, 179, 182, 183, 191
- Rochussen, Charles Henri 75, 233
- Roelofs, Willem 193
- Rohden, Martin von 79, 93, 152
- Romano, Giulio 83
- Roosenboom, Nicolaas Johannes 197
- Rottmann, Carl 13, 15, 16, 19, 20, 27, 79, 83, 92, 115, 118, 146, 184–190, 202  
Rottmann, Friedrich 79, 184
- Ruben, Christoph Christian 19, 21, 190
- Rubens, Peter Paul 54, 151, 202
- Rudolf von Habsburg, Kaiser 204, 224–225
- Ruhl, Johann Christian 155
- Ruisdael, Jacob van 60, 67, 68, 71, 73, 88, 146, 169, 192, 201, 228
- Rumohr, Carl Friedrich Freiherr von 9–10, 13, 26, 27, 146, 155, 163, 165, 182, 191–192, 204, 230
- Runge, Philipp Otto 15, 191
- Ruscheweyh, Ferdinand 165
- Savigny, Gunda von 86
- Scaliger 159
- Schack, Adolf Friedrich Graf von 20, 83, 203, 222
- Schadow, Johann Gottfried 156  
Schadow, Friedrich Wilhelm von 17, 64, 65, 83, 102, 103–104, 105, 128, 155, 164, 165, 195–197, 208, 225, 236
- Schelfhout, Andreas 14, 34, 75, 100, 193, 197–198
- Schenk, Karl Wilhelm 11
- Scheuchzer, Wilhelm 145, 190, 199
- Scheuren, Johann Nepomuk 63, 199–200
- Schick, Christian Gottlieb 118, 164
- Schilgen, Philipp Anton 190
- Schiller, Friedrich 65, 104, 131, 141–144, 154, 156, 179, 182, 224
- Schilling, Georg 189
- Schinkel, Karl Friedrich 17, 42, 44, 128, 134, 175, 178, 233
- Schirmer, Johann Wilhelm 22, 34, 42, 128–129, 200–202, 208, 233, 236
- Schlegel, August Wilhelm 9, 121
- Schleich, Eduard 13, 20, 87, 146, 202–203, 226, 238
- Schleiermacher, Friedrich 17
- Schliemann, Heinrich 187



- Schnorr von Carolsfeld, Eduard 203  
 Schnorr von Carolsfeld, Julius 13, 20, 55, 83, 103, 144, 156, 180, 203–205  
 Schnorr von Carolsfeld, Ludwig Ferdinand 203, 221, 223, 224  
 Schnorr von Carolsfeld, Veit Hans 203  
 Schoenmaker, Johannes 205  
 Schotel, Johannes Christianus 14, 51, 205–207  
 Schotel, Petrus Johannes 14, 167, 206, 207–208  
 Schouman, Martinus 51, 205  
 Schrader, C. (Hofkunsthändler in Hannover) 17  
 Schraudolph, Johann 94  
 Schroedter, Adolf 22, 208–209  
 Schubert, Franz 221  
 Schubert, Johann David 66  
 Schubert, Heinrich von 156  
 Schulte, Caspar Detlef von, Staatsminister in Hannover 16, 17, 183–184  
 Schulz, C. G. (Sammler in Celle) 16  
 Schwanthaler, Franz Jakob 209  
 Schwanthaler, Ludwig Michael von 13, 15, 19, 131, 142, 166, 209–221  
 Schwichelt, Graf, Hannover 10  
 Schwind, Moritz von 19, 20, 54, 57, 84, 87, 104, 131, 134, 176, 181, 190, 221–225, 226  
 Seeleke, Kurt 25  
 Selenka, Johann Jakob 21  
 Siegfried (Figur aus dem Nibelungenlied) 155  
 Sierstorff, Kaspar Heinrich, Freiherr von (Sammler in Braunschweig) 11  
 Skell, Friedrich Ludwig 184  
 Söhlmann, Johann Ludwig und Johann Christoph 237  
 Sohn, Carl Ferdinand 86, 104, 201, 236, 225–226  
 Solès, Eugène 14  
 Speck von Sternburg, Maximilian 12, 20  
 Spiegel zu Diesemberge, Werner, Domherr zu Halberstadt 89, 226  
 Spitzweg, Karl 16, 20, 58, 202, 226–228  
 Sporrer, Philipp 227  
 Sprosse, Karl Ferdinand 159  
 Stackelburg, Otto von 187  
 Stadler, Julius 46  
 Steingrübeler, Joseph 228  
 Stendhal 183  
 Stephens, H. S. 228–229  
 Steuerwald, Wilhelm 89  
 Stieler, Joseph 18, 85, 172  
 Stifter, Adalbert 58  
 Stiglmaier, Johann Baptist 16, 18, 111, 113, 175, 176, 220  
 Stobwasser, Johann Heinrich 11  
 Strepsiades (Figur aus Aristophanes »Wolken«) 218–220  
 Strij, Abraham und Jacob van der 206  
 Suhr, Christoph 146  
 Ten Cate, Hendrik Gerrit 14, 63–64, 233  
 Thersites 83–84  
 Theseus 218  
 Thoma, Hans 201  
 Thorvaldsen, Bertel 9, 83, 85, 94, 116, 117, 149, 164, 179, 182, 209, 216  
 Tieck, Ludwig 9, 12, 82, 85, 179, 182, 191, 221  
 Tieck, Wilhelm 182  
 Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm 116, 164, 182  
 Troost, Willem 101  
 Uhland, Ludwig 129, 154, 156, 209  
 Vasari, Giorgio 22  
 Veit, Philipp 65, 121, 156, 165, 195  
 Velde, Adriaen van de 198, 199, 206, 228, 232  
 Verboeckhoven 78  
 Vergil 120–121, 151  
 Vermeer, Johannes 102  
 Verreyt, Jacob Johan 229  
 Verschuur, Wouter 157  
 Vollmer, Adolf Friedrich 230–231  
 Voß, Johann Heinrich 116  
 Waagen, Carl 17, 73, 110, 126, 127, 148  
 Waagen, Gustav Friedrich 19, 28  
 Wach, Wilhelm 42, 105, 195  
 Wagenbauer, Maximilian Joseph 13, 58, 71, 106, 112, 126, 166, 228, 230–232  
 Wagener, Johann Heinrich Wilhelm 19  
 Wagner, Johann Martin von 185, 209  
 Waldorp, Antonie 100, 233  
 Wallis, George Augustus 184  
 Wallmoden-Gimborn, Johann von, Graf 11  
 Wallraf, Ferdinand Franz 20, 65  
 Watelet Louis Etienne 14, 234  
 Waterloo, Antonie 192  
 Weenix, Jan Baptist 50, 236  
 Weinbrenner, Johann Jakob Friedrich 44, 46, 88, 92, 234–235, 237  
 Weissenbruch, Hendrik 101, 197, 233  
 Weitsch, Anton 11  
 Weitsch, Friedrich Georg 195  
 Welfen 42, 37, 139–141, 173  
 Werberger, Joseph 235–236  
 Westenberg, Pieter Georg 63  
 Wiegand, Georg (Verleger in Leipzig) 204–205  
 Wiegmann, Rudolf 14, 17, 34, 50, 64, 236–238  
 Wilhelm, Herzog von Braunschweig und Lüneburg 82  
 Winckelmann, Johann Joachim 11  
 Wintergerst, Joseph 184, 200  
 Witte, Emanuel de 51  
 Wittelsbacher 108, 110, 139–140, 142, 148, 173, 178, 212, 222, 238  
 Wynants, Jan 228  
 Zimmermann, Clemens 153  
 Zingg, Adrian 180  
 Zuane, Piero 120  
 Zwengauer, Anton 238  
 Zwinger, Christoph 37
- ### Orte
- Aachen 8, 12, 20  
 Aarmühle 127  
 Achenental, Achenpaß, Achensee 176–177



- Ahr, Ahrtal 128, 130, 200, 201  
 Alpen 13, 19, 58, 60, 62, 71, 73, 77, 79, 92, 93, 106, 109, 118, 126, 128, 146, 161, 166, 167, 176, 202, 231, 238  
 Amalfi 81  
 Ampfing, (Schlacht bei) 212  
 Amsterdam 63–64, 101–102  
   Amsterdam, Neue Lutherische Kirche 101  
 Anholt, Schloß 151  
 Anienetal 162  
 Antwerpen 51, 54, 75, 76, 193, 229, 233  
 Apennin 162  
 Ariccia (Chigi-Park) 179–180  
 Arno 151  
 Athen 19, 27, 96, 98, 115, 186–187  
 Au (bei München, Marienkirche) 20, 43, 93, 190  
  
 Baden-Baden 81, 235  
 Baja 163–164  
 Barbizon (Schule von) 86, 202, 203, 226  
 Berchtesgaden 47, 146  
   Berchtesgaden, Hintersee 146–147  
 Berlin, Kronprinzenpalais 175  
   Berlin, Kunstverein 17  
 Bodensee 178  
 Boppard am Rhein 174  
 Boulogne 74  
 Braunschweig 8, 9, 10, 11, 12, 18, 20, 27, 84, 90, 114  
   Braunschweig, Herzogliches Museum 12  
   Braunschweig, Herzogtum 82, 201, 226  
   Braunschweig, Kunstverein 64  
   Braunschweig, Schloß  
 Brocken (Harz) 9  
 Burghausen 153  
  
 Campagna 42, 58, 59, 179, 202, 228  
 Capo Miseno 181  
 Capri 34, 180–182  
 Castellone 163  
 Catania, Castello dell' Ursino 43  
 Cefalù, Kathedrale 77  
 Chiemsee 63, 67, 86, 238  
 Corpo di Cava, Casa Adinolfi 42  
  
 Dachau 146, 238  
 Danzig, Marienburg 134, 175, 178  
 Delft (Nieuwe Kerk) 102  
 Den Haag 14, 16  
 Donau 155  
 Dordrecht 51, 100, 205–207  
 Dresden, Gemäldegalerie 12  
 Düna 38  
 Düsseldorf, Gemäldegalerie 8  
   Düsseldorf, Kunstverein 17  
  
 Eifel 34–36, 128, 201  
  
 Finale Ligure 162  
 Florenz 9, 10, 149, 151, 159, 165  
   Florenz, Or San Michele 159–160  
 Formia 163  
 Frankfurt, Römer 64  
  
 Frauenchiemsee 178  
  
 Gardasee 61–62  
 Genua 162  
 Geroldsau 80–81  
 Goldau 201  
 Granada (Alhambra) 13, 81–82  
 Grassau (Chiemsee) 238  
 Graubünden 199  
 Greifenstein, Burg (Donau) 112–113  
 Griechenland 15, 16, 19, 27, 98, 99, 104, 115  
 Groningen 11  
  
 Halberstadt, Dom 89–90,  
   Halberstadt, Kunstverein 17, 28, 175, 226  
 Hall in Tirol 177  
 Hamburg 11, 61, 86, 116  
   Hamburg, Hafen 230  
   Hamburg, Kunstverein 17, 27, 86, 192  
 Hannover, Ahlersches Haus 228–229  
   Hannover, Bahnhof 10  
   Hannover, Engesohder Friedhof 11  
   Hannover, Georgengarten 11  
   Hannover, Hausmannsches Haus am Holzmarkt 11  
   Hannover, Marktkirche 196, 229  
   Hannover, Nicolai-Friedhof 237  
   Hannover, Schloß 16, 104, 155, 201  
 Harz 8, 9, 66, 89, 114, 130, 147  
 Hildesheim, Marktplatz 16, 45–46  
 Hintersee 146  
 Hochkalter 147  
 Hohensalzburg, Feste 47  
 Hohenschwangau, Schloß 16, 19, 37, 57, 88, 131, 133–141, 145, 151, 153, 154, 172–173, 175, 177, 190, 199, 221–224  
  
 Ilyssos 187  
 Ischia 164  
   Ischia (Castello Aragonese) 180–182  
  
 Josephstal 72  
  
 Kassel, Gemäldegalerie 8  
 Koblenz 53  
 Kochelsee, Kochel 106–107, 131, 233  
 Köln 8, 160–161  
   Köln, Dom 8, 53–54, 89, 93, 164, 191  
 Königssee, St. Bartholomä 107–108  
 Kufstein, Festung 183  
  
 Landsberg (Schloß) 131, 173  
 Lech, Lechtal 71, 118, 173  
 Le Havre 74  
 Leipzig 55, 64, 83–84, 89, 104, 110,  
   Leipzig, Römisches Haus 83–84, 119, 122, 169–171, 179  
 Lübeck, Marienkirche 10, 13, 165  
 Lucca, San Michele 160  
  
 Magdeburg, Dom 89, 177–178  
   Magdeburg, Kunstverein 28  
 Mailand 9  
 Massa di Carrara 13, 79–80



- Meissen (Porzellanmanufaktur) 180
- Messina 77, 147
- Miesbach 73
- Molo di Gaeta 163
- Monte di Procida 181
- Mühldorf, Schlacht bei 140–141, 211–212
- München 14, 16, 18, 19, 20, 24, 25
- München Allerheiligen-Hofkirche 16, 94
- München, Alte Pinakothek 19, 65, 69, 115, 210–213
- München, Bavaria 19, 210, 212, 220–221
- München, Festsaalbau 15, 204, 211–213, 221, 224
- München, Glyptothek 65, 93, 114, 131, 190, 210
- München, Hofgarten (-arkaden) 69, 71, 126, 131, 145, 184–186
- München, Isartor 47
- München, Kunstverein 17, 18
- München, Königsbau 19, 115, 142, 144, 156, 173, 188–189, 204, 213–221
- München, Liebfrauenkirche 43, 110–111
- München, Ludwigskirche 65, 210
- München, Maximiliansplatz 97
- München, Neue Pinakothek 18, 115, 189, 204, 210–221
- München, Propyläen 210
- München, Residenz 37, 88, 91, 96, 114, 115, 126, 131, 142, 144, 145, 147, 156, 172–173, 184, 188–189, 204, 210–221, 224
- München, Margarethenkirche Untersending 131–133
- Mykene, Löwentor 19, 186–188
- Nauplia 96
- Neapel 9, 54, 58, 81, 112, 116, 118, 161, 163, 169, 180, 185, 191, 237, 238
- Normandie 74, 81, 234
- Nymphenburg, Porzellanmanufaktur 235
- Oberndorf 71
- Oberwörth bei Regensburg 114
- Ohlstadt 72
- Olevano 9
- Ortlergebirge, Südtirol 93
- Ostrowno 41
- Pagiano 79
- Palermo 13, 15, 19, 184–185
- Palermo, Capella Palatina 94
- Paris (Musée Napoléon) 10
- Pempelfort 8
- Pfäfers 199
- Polling 203
- Potsdam, Sanssouci 19
- Potsdam, Neues Palais 43, 82, 175
- Pozzuoli 163, 181
- Prato, Dom 159
- Ragaz 199
- Ramsau 146
- Regensburg 37, 45, 89, 93, 113–115, 176, 178, 183
- Regensburg, Dom 93, 190
- Regensburg, St. Emmeram 176
- Regensburg, Walhalla 115, 210
- Regensburg, Reithalle des Schlosses Thurn und Taxis 213–214
- Reiteralpe 147
- Regenstein (Harz)\* 8
- Rhein, Rheinland, Rheintal 8, 20, 51–53, 64, 84, 85, 130, 160, 174, 195, 199–200, 202, 229, 236
- Rochlitz 130
- Rom 8, 9, 12–13
- Rom, Casa Bartholdy 65, 121, 165, 195
- Rom, Casino Massimo 19, 65, 118, 121, 144, 165, 204
- Rom, Kapitoli 156
- Rom, Palazzo Caffarelli 156
- Rom, Palazzo Zuccari 65
- Rom, Piazza alle Quattro Fontane 9
- Rom, Santa Trinità dei Monti 9
- Rom, Vatikan, Loggien und Stenzen 9
- Rom, Villa Farnesina 115, 116
- Rom, Villa Malta 43, 179
- Rothenhausen, Gut (Holstein) 13, 146, 191, 192, 230
- Rottau (Chiemsee) 238
- Rottenbuch, Augustinerkloster 137
- Rouen 53
- Salzachtal 153
- Salzburg, Franziskanerkirche 47–49
- Salzdahlum, Schloß, Galerie 11
- Sankt Gallen 199
- Schalkenbach (bei Finstermünz, Tirol) 93
- Schelde 78
- Scheveningen 74–75, 167, 198
- Schlierach 73
- Schweiz 9, 49, 60, 66, 68, 71, 79, 80, 87, 88, 89, 90, 92, 118, 126–127, 146, 172, 176, 199, 200–202, 228, 229, 234
- Schwerin, Dom 65
- Siebengebirge 198
- Siena 10
- Söder, Schloß (der Grafen Brabeck) 11
- Soest, Dom St. Patrokli 44–45
- Stadelhorn 147
- Subiaco 9, 161–162
- Taminaschlucht 199
- Tivoli 9
- Tirol, Südtirol 61, 77, 90, 92, 93, 96, 110, 117, 119, 148, 161, 176–177, 183–184, 202, 228, 238
- Toledo, Kathedrale 82
- Traunsee 72
- Troja, Trojanischer Krieg 83, 171
- Überlingen, Franziskanerkirche 178
- Verona (Grabmäler der Scaliger) 159
- Vesuv 50, 163–164, 237–238
- Villeneuve, Lac Léman 61
- Wartburg 138, 221, 225
- Weimar, Schloß
- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 12, 27, 29
- Wolfgangsee, St. Gilgen 108


















Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig  
Kunstmuseum des Landes Niedersachsen  
Museumstraße 1 · 38100 Braunschweig  
Internet: [www.museum-braunschweig.de](http://www.museum-braunschweig.de)